Neue Zeitschrift für Musik.

Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Begründet von

Robert Schumann.

Sechs und dreißigster Band.

(Januar bis Juni 1852.)

Mit Beiträgen

von

F. Brendel in Leipzig, H. v. Bülow in Weimar, R. Franz in Halle, A. Fuchs in Wien, A. Gathy in Paris, F. Gleich in Leipzig, H. Gödecke in Detmold, C. Gollmick in Frankfurt, H. Gottwald in Hohenelbe, Th. Hagen in London, J. Heller in Prag, L. Kindscher in Dessau, E. Klitzsch in Zwickau, L. Köhler in Königsberg, E. Krüger in Emden, O. Lorenz in Winterthur, A. Müller in Darmstadt, F. Präger in London, G. Pressel in Stuttgart, A. G. Ritter in Magdeburg, J. Rühlmann in Dresden, H. Sattler in Blankenburg, R. Schumann in Düsseldorf, C. Seiffert in Schulpforta, Th. Thrämer in Dorpat, Th. Uhlig in Dresden, R. Wagner in Zürich, F. G. Weber in Paris, C. F. Weitzmann in Berlin, F. Wieck in Dresden, A. W. v. Zuccalmaglio in Frankfurt a. M. u. A. m.

Leipzig,
bei Bruno Hinze.

1862, Sept. 8.

Inhaltsverzeichniß

zum sechs und dreißigsten Bande der neuen Zeitschrift für Musik.

Größere Aufsätze, Erzählungen.

Vermischte Artikel.

Beurtheilungen.

Correspondenzen.

Aus Berlin.

Aus Dresden.

Aus Frankfurt a. M.

Aus Hannover.

Aus Königsberg.

Aus Leipzig.

Aus Paris.

Aus Prag.

Aus Weimar.

Aus Zürich.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Vermischtes.

Musikalischer Kladderadatsch.

Musikbeilagen.

Für praktische Musiker.

Gottwald, H., Ueber Natur- und Kunstinstrumente. S. 250, 269, 280.

Kühlmann, J., Ueber Ventilinstrumente. 174.

Kritischer Anzeiger.

☞ Die Ziffer in ( ) bezeichnet die Opuszahl, und wo dieselbe fehlt, ist sie auf dem Titel nicht angegeben; die zweite Ziffer bezeichnet die Seitenzahl, und das darauf folgende a oder b die erste oder zweite Spalte. Die nicht im Krit. Anz. besprochenen Werke sind mit * bezeichnet.

Inserate.

Beilagen: Von Schlesinger in Berlin zu Nr. 1. — Von Glaser in Schleusingen zu Nr. 22.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze in Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich und Bern.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. **№ 1.** Den 1. Januar 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zum neuen Jahr.

Es ist dies Mal nicht allein der Wunsch, den Lesern dies. Bl. meinen herzlichen Gruß zum neuen Jahre darzubringen, wenn ich die Nr. 1 mit einigen einleitenden Worten eröffne, es ist zugleich meine Absicht, Rechenschaft zu geben über die Grundsätze, welche ich in Zukunft einzuhalten hoffe, über die Richtung, welche ich zu verfolgen gedenke. Veränderte Verhältnisse erheischen veränderte Standpunkte. Schon öfter im Laufe des verflossenen Jahres dachte ich daran, den Lesern ein neues Programm vorzulegen. Die alte Sitte, beim Wechsel des Jahres betrachtend zu verweilen, giebt mir jetzt eine erwünschte Veranlassung.

Erst vor Kurzem (in Nr. 24) habe ich Gelegenheit genommen, die Grundsätze, welche ich bisher befolgte, noch ein Mal auszusprechen. Ich that es schon im Hinblick auf das, was ich hier sagen will, ohne indeß dort auf das Gegenwärtige hinzudeuten. Jene Grundsätze waren die vor Jahren aufgestellten und bis jetzt festgehaltenen. Sie wurden in einer Zeit aufgestellt, die in der That — bei dem raschen Umschwung der letzten Jahre — von der gegenwärtigen sehr verschieden ist. Eine Reihe ausgezeichneter Talente zwar ist im Laufe der letzten 20 Jahre aufgetreten, und unserer Kunst wurde durch sie nach einer Zeit der Trivialität und Aeußerlichkeit eine höhere Belebung gebracht. Aber der Fortgang im Großen und Ganzen war doch nur ein Fortschritt innerhalb der gebahnten Wege; an Reformen von Grund aus dachte bis vor wenigen Jahren Niemand. Wir erblicken darum, was jene Talente betrifft, eine höchst erfreuliche Thätigkeit, diese letztere im Wesentlichen aber immer auf der Grundlage des bis dahin Geltenden, und trotz mancher kleinen Stürme bietet der Anblick der musikalischen Entwickelung ein ziemlich ruhiges Bild. Es gab Parteien auf musikalischem Gebiet, streng genommen indeß nur wenig ausgeprägt, von nur geringer charakteristischer Färbung. So sehr demnach auch dies. Bl. (wie ich schon in Nr. 24 bemerkte) im Allgemeinen der Partei zugehörten welche den Blick in die Zukunft gerichtet hielt, so sehr dieselben bemüht waren, nach Kräften alles Jugendlich-Strebsame zu fördern und neue Gesichtspunkte geltend zu machen, so vermochten dieselben doch in so weit von aller Parteistellung abzusehen, daß sehr verschiedenen Ansichten, wenn nur nicht gänzlich überlebten, Raum gegeben werden konnte. Ich war nachsichtig gegen manche veraltete Meinung, gegen vieles Mangelhafte unserer musikalischen Zustände, gegen Erscheinungen, welche der Richtung dies. Bl. gegenüber eigentlich nicht mehr berechtigt waren. Es geschah dies keineswegs aus tadelnswerther Accommodation; es war achtungsvolle Rücksicht gegen das, was noch immer galt und zahlreiche Vertreter hatte, es war die Erwägung, daß das Ziel, welches wir

im Auge hatten, von einer größeren Zahl noch zu wenig erkannt sei, um schon damals auf die Erreichung desselben mit aller Entschiedenheit hinzuarbeiten. So mußte ich mich begnügen, einem künftigen Umschwunge vorzuarbeiten, allmälig darauf hinzuleiten, ich mußte mich auf Andeutungen beschränken, ohne diesen überall eine consequente Durchführung geben, ohne das Gewollte überall mit Energie aufrecht erhalten zu können. In diesem Sinne sprach ich mich bei Beginn des 32ten Bandes aus. Ich habe darum selten oder nie in dies. Bl. gesprochen, wie ich es wünschte, wie mein Standpunkt in Wahrheit es erfordert hätte; nicht, ich wiederhole, aus tadelnswerther Accommodation, wohl aber weil der Umschwung bis dahin zu wenig vorbereitet war. So sehr ich erfreuliche Zustimmung fand, stand ich doch auch in weitergreifenden Fragen häufig vereinzelt. Erst vor Kurzem (an angef. O.) erwähnte ich, wie ich selbst in den Grundsätzen, die ich geltend machte, für Manche zu weit ging. Oft habe ich Schmerz, stets aber Sehnsucht empfunden nach einer Zeit, wo ich ganz offen würde sprechen dürfen, wo eine solche Rücksichtsnahme nicht mehr nöthig sein würde.

Diese Zeit ist jetzt gekommen, und ich begrüße sie mit Freude. Die Umbildung der Ansichten ist in letzter Zeit verhältnißmäßig sehr rasch vor sich gegangen. Mehr und mehr scheiden sich jetzt zwei bestimmte Parteien, die Gegensätze des ruhigen Beharrens in dem, wie unsere musikalischen Zustände einmal sind, aber auch der Gedankenlosigkeit und Trägheit, der Indifferenz, und andrerseits des energischen Drängens nach Fortschritt. Die Zeit fordert jetzt eine bestimmtere Haltung auch von einer musikalischen Zeitung, eine bestimmte Parteinahme. Mir ist diese Forderung keine äußerliche Nöthigung, sie ist das von mir innerlich längst Ersehnte. Ich entschließe mich zu diesem Schritte, da sich der Kreis gleichgesinnter Freunde mehrt. Schon im Laufe des vergangenen Jahres sind mehrere neue Mitarbeiter gewonnen worden, andere stehen in bestimmter Aussicht. Es sind die frischesten, tüchtigsten Kräfte. Unter Mitwirkung dieser soll es möglich werden, bestimmter jetzt unser Princip durchzuführen. Was mich selbst betrifft, so war für mich das Auftreten R. Wagner's von entscheidendem Einfluß. Ich fand hier eine Uebereinstimmung, wie ich sie kaum erwartet hatte, ich fand mit Entschiedenheit ausgesprochen, wornach ich selbst gestrebt, ich fand aber auch Neues, was nur dem bahnbrechenden, schaffenden Künstler sich erschließt, Neues, welches uns bestimmter das Ideal der Zukunft enthüllt. Vor Allem war es Wagner's freudiger Glaube an die siegreiche Kraft des Besseren in der Kunst, der auch mich kräftigte, denn schon wollte ich so manches Mal an der Möglichkeit verzweifeln, daß die Tonkunst, wenigstens in der gegenwärtigen Weltepoche, aus ihrer Versunkenheit sich wieder herausarbeiten würde. Bestimmter, als bisher in dies. Bl., habe ich in meiner „Geschichte der Musik" meine Ansicht ausgesprochen; ich konnte mir dies erlauben, weil sich da als Einzelner sprach, während ich in dies. Bl. Rücksicht zu nehmen habe auf die Stimme des musikalischen Publikums.

Entschiedenere Parteinahme demnach ist der neue Grundsatz, welchen ich ausspreche, entschiedenere Bekämpfung dessen, was nicht mehr lebenskräftig, Opposition gegen jenen gedankenlosen Schlendrian, welcher jedes bessere Streben vereitelt. Die Tonkunst gewährt uns jetzt das Bild eines traurigen Hinschleppens, eines allmäligen Absterbens. Unsere **Pflicht** ist es, so viel wir immer vermögen, den Untergang abzuwenden, die Keime, welche eine erneute Blüthe versprechen, zu pflegen. Indem ich jenen Grundsatz ausspreche, hoffe ich nicht so mißverstanden zu werden, als sei von einem rücksichtslosen Dreinfahren, rücksichtslosem Dreinschlagen, **wo es nicht am Ort**, die Rede. Ich glaube, die Leser dies. Bl. kennen mich ausreichend, um eine Uebereilung nicht zu fürchten. Wohl weiß ich, daß wir nicht überall mit bösem Willen zu thun haben, daß nicht jedwedem Handeln in unserer Zeit egoistische Motive zu Grunde liegen; wohl weiß ich, daß eingelebte Vorstellungen Schonung verlangen, wohl weiß ich, daß wir selbst das Neue bisher noch nicht so weit in fertiger Gestalt hingestellt hatten, um dessen Anerkennung überall fordern zu können. In der Kritik insbesondere ist dem, was bisher galt, Rücksicht zu tragen. In der Kritik stimmte ich sogar bisher nicht immer mit meinen Mitarbeitern überein, und habe manche Schroffheit gemildert, manche Härte beseitigt. Der Rücksichtslosigkeit der Kritik im Gegentheil gegenüberzutreten ist immer mein Wunsch gewesen. Ich verabscheue jenes Losschlagen, jenes literarische Faustrecht mit Verbannung jedweder edlen Rittersitte, wie es sich so oft in unserer Kritik geltend macht, ich betrachte es als einen Rest mittelalterlicher Barbarei. Ich kann der Kritik nur dann Berechtigung zugestehen, wenn sie, zwar unerbittlich, ernst und streng, zugleich aber mit Liebe auf die Erscheinungen einzugehen sucht, und habe mich dem entsprechend stets bemüht, zuerst das Gute herauszufinden, bevor ich mich dem Verfehlten zuwandte. Die Kritik soll nicht, wie sie es häufig thut, vernichten, die Keime zertreten, sie soll fördern, aufbauen. Machen doch unsere Kunstzustände selbst schon ein gesundes, freudiges Schaffen häufig unmöglich; wie sehr ist unter solchen Verhältnissen eine Kritik vom Uebel, welche statt zu unter-

stützen, jedes Beginnen nur erschwert! Wohl aber muß die Rücksichtsnahme endlich einmal aufhören, wenn man beharrlich, schonend und mild auf vorhandene Uebelstände aufmerksam gemacht hat, und zuletzt in Erfahrung bringt, daß Alles beim Alten bleibt. Jene Faulheit, jener Schlendrian werde bekämpft, der immer fortduselt, ohne nur zu merken, daß von Verbesserungen die Rede ist, der sich gar nicht die Mühe giebt, zu überlegen. Wie oft ist in der Gegenwart gesagt worden, — um nur an nahe liegende Beispiele zu erinnern — Eure Concertprogramme taugen nichts; keine leitende Idee, kein bestimmtes Princip liegt ihnen zu Grunde. Ihr stellt Unvereinbares zusammen, wie es der Inhalt bietet. Wie oft ist gesagt worden: Ihr müßt die gesammte Kunst vertreten, nicht einzelne Lieblingsmeister und Richtungen, Ihr müßt die Gegenwart weit mehr in's Auge fassen, damit nicht erst 20 Jahre hinterher eine neue Erscheinung sich Bahn bricht. Die Erfahrung zeigt, wie wenig dies Alles genützt hat, weil es nur ganz im Allgemeinen ausgesprochen wurde, ohne daß man Allen denen, auf die es Anwendung findet, ernstlich zu Leibe ging. Viele wollen das Gute in der Kunst, aber sie wollen das, was vor 50 Jahren gut war, und denken nicht daran, daß dies sich im Laufe der Zeit zu einem Uebel verkehrt haben kann. Weil solche Leute in außerordentlicher Selbstgefälligkeit gar nichts lesen, weil sie jede Anregung, welche geboten wird, verschmähen, so wissen sie gar nicht, daß das, was sie bieten, der fortgeschrittenen Zeit nicht mehr genügt. Ganz dasselbe gilt in weitester Ausdehnung von unseren Theatern. Wie viele oder wie wenige derselben nehmen von Dem, was musikalische Zeitungen sagen, Notiz? Die theatralischen Darstellungen sind von einer Beschaffenheit, daß der höher gebildete Sinn fast genöthigt ist, sich von ihnen abzuwenden. Davon aber haben die Betheiligten kaum eine Ahnung, träumen im Gegentheil von hoher Vortrefflichkeit. Um auch hier eines naheliegenden Umstandes beispielsweise zu gedenken, so ist man endlich so weit gekommen, die Barbarei des gesprochenen Dialogs in der Oper zu erkennen. Man hat angefangen, diesem Mißbrauch zu steuern, man giebt z. B. in Dresden und a. a. O. Don Juan mit Recitativen; ich selbst überzeugte mich dort von der unendlich gesteigerten Wirkung, und gelangte zu der Ansicht, daß dies, zum ersten Male in deutscher Sprache, eine würdige Darstellung des Werkes genannt werden könne. Es ist eine Sache, über die kein Vernünftiger eigentlich in Zweifel sein kann, und doch! wie so höchst langsam findet die Verbesserung Eingang!

Bisher mußten wir die Dinge nehmen, wie sie waren; wir konnten höchstens andeuten, daß es anders sein könne. Der Umstand, daß jetzt eine geschlossene Partei auftritt, deren Bekenner täglich sich mehren, läßt uns derartige Forderungen mit weit größerer Bestimmtheit stellen. Ich selbst gewinne an Zuversicht, und gebe mich der Hoffnung hin, daß es möglich sein wird, die Kunst aus der gegenwärtigen Versunkenheit zu befreien, einem neuen und höheren Ziele zuzuführen.

Stets habe ich gesagt, unsere Zeit in Bezug auf Musik sei eine Zeit der Kritik; in meiner „Geschichte der Musik" habe ich diesem Satze eine weitere Ausführung gegeben, während derselbe in dies. Bl. erst ganz kürzlich (Nr. 25) eine nähere Besprechung fand. In dem gegenwärtigen Zusammenhange bin ich genöthigt, darauf zurückzukommen, denn in diesem Satze ist ausgesprochen, worauf es zunächst ankommt. Unsere Kunst in ihrer bisherigen Entwicklung zeigt sowohl innerlich wie äußerlich, sowohl im eigentlichen Kunstschaffen als auch in der Gestaltung der äußeren Kunstverhältnisse ein überwiegend naturalistisches Element, ein natürliches Werden; was die äußere Gestaltung der musikalischen Verhältnisse betrifft, so war es nur zu oft der Zufall, oder eine augenblickliche Nöthigung, welche entscheidend wurden. Innerhalb dieser Richtung sehen wir in der Gegenwart als endliches Resultat ein allmäliges Absterben. Um der Kunst aufzuhelfen, ist es nothwendig, daß neue Grundlagen gewonnen werden, sowohl im eigentlichen Kunstschaffen, wie in den äußeren Verhältnissen. Daß z. B. auf den bisher betretenen Wegen innerhalb der Oper nicht mehr von der Stelle zu kommen ist, wird bald einem Jeden einleuchten. Es kann sich deshalb im Augenblick nicht darum handeln, Opern zu schreiben, sondern erst über den nothwendig zu machenden Fortschritt, die große Umgestaltung, welche bevorsteht, ins Klare zu kommen. Einem solchen Fortschritt aber muß auch die äußere Organisation der musikalischen Verhältnisse entsprechen. Dies Alles ist Aufgabe der Kritik in weiterer Bedeutung, und dies der Sinn, wenn wir von einer Epoche der Kritik sprechen. Die Kritik soll auch nicht entfernt in das künftige Schaffen sich drängen, die künstlerische Begeisterung soll nicht einen Theil ihres Rechts an die Kritik abtreten, die letztere soll nur den Boden bereiten für das Neue. Dies ist auch die Meinung, wenn Th. U. in Nr. 25 von einer Selbstvernichtung der Kritik spricht. Sie hat ihre Mission erfüllt, sobald sie diese Aufgabe vollbracht; sie steht dann dem Kunstschaffen mindestens nicht mehr fremd und äußerlich gegenüber, sie geht im Gegentheil in demselben auf, und wenn sie jetzt die Herrschaft beansprucht, ist sie dann das Dienende.

Noch Vieles wäre zu sagen. Bedeutende Aufgaben, an deren Lösung musikalische Zeitungen noch

gar nicht gegangen sind, liegen vor. Ich wagte bisher nicht daran zu denken, weil die Kräfte dafür fehlten, oder richtiger: weil dieselben nicht vereinigt waren. Auch dafür eröffnet sich jetzt Aussicht.

Diese Blätter haben fortan die Aufgabe, die Umgestaltung, welche der Kunst bevorsteht, nach allen Seiten hin entschieden zu vertreten.

Es ist dies ein neues Programm, weil für eine strengere Durchführung des Gewollten früher noch keine Möglichkeit vorhanden war; alt ist es zugleich, weil ich das hier ausgesprochene Ziel von Haus aus im Auge gehabt habe.

So darf ich hoffen, daß die Leser, welche bisher Antheil an dies. Bl. nahmen, ein erhöhtes Interesse gewinnen werden, sobald die Zeitschrift, das was sie bisher erstrebte, noch fester und bestimmter in's Auge faßt. Fr. Br.

Richard Wagner's Schriften über Kunst.

Von Theodor Uhlig.

V.

Oper und Drama. Leipzig, J. J. Weber. 3 Bde. 1852.

Wagner gleicht dem einsamen Wanderer, der nach langem und mühseligem Aufsteigen endlich in einer Höhe angelangt ist, wo er den Weg, den er gemacht und die Beschwerden, die er dabei erduldet, über Das vergißt, was er erschaut: nur noch in Ausrufen des Entzückens verkündet er die Wunder, die seine Augen da oben erblicken; die unten Stehenden aber verstehen weder seine Sprache mehr, noch begreifen sie sein Entzücken, noch endlich vermögen sie den Weg aufzufinden, der ihn einem solchen Ziele entgegenführte. Auf dieser Höhe stand W., solche Wunder verkündete er uns nicht nur in seinen Opern, sondern auch in seinem ersten Schriftchen: „die Kunst und die Revolution". In der That mag man dieses Schriftchen seinen Kunstwerken vergleichen, denn es will durchaus mit dem Gefühle aufgefaßt sein und kann nur von Denen „verstanden" werden, die W.'s Voraussetzungen einigermaaßen theilen, wie dies genau auch mit seinen Opern der Fall ist. „Bewiesen" wird durch das Schriftchen nichts: seinen Inhalt bilden bloße, durch ein inneres Band zusammengehaltene Expectorationen eines geistreichen Künstlers, der die Veranlassung zu seinen Aeußerungen den Erscheinungen entnimmt, die das Leben ihm zuführt; auf 60 Seiten wird der Leser von der Kunst der Hellenen bis in eine Zukunft geführt, die wir kaum zu denken wagen. Natürlich, daß die sonderbarsten Urtheile über das Schriftchen zum Vorschein kamen: „Was! dieser Mensch will das Christenthum abschaffen, und das Geld obendrein? Wie kann die Welt bestehen ohne Christeuthum? und wie kann namentlich eine „christliche" Welt bestehen ohne Geld?"... so mußte man fragen hören. — W.'s zweite Schrift: „das Kunstwerk der Zukunft" ist eine ausführlichere Kundgebung, die ihm wirklich nur das Unverständniß derjenigen Kunst abnöthigte, welche allein er als „wahre" (weil könnende) Kunst erkannt und durch die allgemeinsten Bemerkungen kurz vorher angedeutet hatte. Hier finden wir schon die genaue Beschreibung des Pfades, auf dem unser einsamer Wanderer bis zu jener Höhe hinangedrungen, deren Wunder nun auch dem Auge Dessen sich darbieten, der das Nachsteigen nicht scheut: das Buch wendet sich zum großen Theil schon an den Verstand, es „beweist", — es beweist viel, — noch lange aber nicht genug für alle Die, denen der Beweis in die Hände gegeben werden muß. Die Mehrzahl hat auch das „Kunstwerk der Zukunft" nach seiner Haupteigenschaft und principiellen Verschiedenheit von den bewundernswürdigen Kunstwerken unserer theueren Gegenwart nicht verstanden. Aus diesem Umstande ist denn eine neue Nöthigung zu weiterer schriftstellerischer Mittheilung für W. entsprungen. — Wer einer heutigen Menschheit die wahre Natur der Dinge klar machen will, der muß möglichst beim ABC einer jeden Sache beginnen: W. hat sein künstlerisches Naturell gänzlich verläugnet, um keinen Zweifel über seine Ansichten von dem wahren Wesen der Kunst übrig zu lassen; er hat durch seine neuesten Mittheilungen jenen langen und mühseligen Weg kurz und leicht gemacht für Jeden, der zu lesen versteht: sein Hauptwerk „Oper und Drama" liegt vor uns. Dafür kann man nun aber auch mit ihm selber sagen: wer W. jetzt nicht versteht, der will ihn nicht verstehen; wer etwa aber glaubt, das Neue, das er gesagt, beruhe auf absoluter Annahme und sei nicht identisch mit der Erfahrung und der Natur der entwickelten Gegenstände, der wird ihn nicht verstehen können, auch wenn er es wollte.

Allerdings war der Künstler W. verdammt, sein eigener Apostel zu werden: – nicht, als ob er durch seine Schriften eine Rechtfertigung seiner Opern versucht hätte, — gegen die Annahme, als glaube er das von ihm bezeichnete „Kunstwerk der Zukunft" in seinen eigenen Opern bereits hingestellt zu haben, verwahrt er sich auf das Entschiedenste, (3ter Bd., S. 211) da es ja blos aus derjenigen künstlerischen Gemeinsamkeit hervorgehen kann, von der heut zu Tage gerade nur das volle Gegentheil vorhanden ist; — gleichwohl werden seine Schriften uns die wesentlichsten Aufschlüsse auch über seine Opern geben, da sie natürlich

der nämlichen Hauptanschauung vom Wesen der Kunst entsprungen sind und wenigstens die Keime zu seinen theoretischen Entwicklungen enthalten müssen.

Das neueste Buch W.'s zerfällt in 3 Theile, die der Verleger in 3 Bändchen (ein jedes von circa 200 Octavseiten) uns vorlegt. Es behandelt:

1) Die Oper und das Wesen der Musik.
2) Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst.
3) Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft.

Wir haben uns zunächst mit dem ersten Theile des Buches zu beschäftigen.

Natürlich kann über die Oper erschöpfend nicht gesprochen werden ohne eine hinreichende Charakteristik und Würdigung der „modernen" Oper, die heut zu Tage ja das ganze Gebiet der öffentlichen Kunst beherrscht. Schon in der „Vorrede" seines Buches ist W. besorgt, daß man es ihm als Neid auslegen werde, wenn er rücksichtslos die Opern Meyerbeer's als Das bezeichnet, was sie in Wahrheit sind. Allerdings wird es daran nicht fehlen: es giebt so viele Menschen, die nie begreifen werden, daß es eine andere Liebe als die zu sich selber, daß es andere als rein persönliche Motive für jede Handlungsweise, daß es Menschen geben könne, die um einer Sache, um einer Idee, um dessentwillen, was sie als eine Wahrheit erkannt haben, irgend etwas zu thun im Stande sind. Die herrlichste Blüthe dieses Menschenvolks bildet ohne Zweifel jener famose Scribent, der einst in der Illustrirten Zeitung das „Judenthum in der Musik" auf ohngefähr folgende Tendenz seines Verfassers zurückführte: Weil Meyerbeer's und Mendelssohn's Musik dem Publikum gefallen, deshalb müssen alle Juden ermordet werden. Von Menschen solchen Schlages in seinen Bestrebungen verkannt zu werden, dieser Gefahr muß sich ein Jeder aussetzen, der öffentlich eine gründliche Beleuchtung der grausamen Irrthümer und Täuschungen versucht, in die wir bis über die Ohren versunken sind. Auch W. wird diesem Schicksale nicht entgehen: er muß sich mit seinem Bewußtsein und dem Danke Derjenigen begnügen, denen er wirklich Licht gebracht hat durch sein Buch, — und die Zahl Dieser wird nicht gering sein.

„Die Oper ist ein Irrthum, denn in diesem Kunstgenre ist ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zweck, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht". W. scheut sich fast, diesen seinen Hauptsatz mit stärkerer Betonung auszusprechen, weil der Inhalt desselben etwas „so Klares, Einfaches, in sich selbst Gewisses" ist, daß seinem Bedünken nach „alle Welt es längst und bestimmt gewußt haben muß". Ach ja, gewußt ist es wohl schon worden, wenn auch nicht von aller Welt, aber es rund heraus zu sagen hatte bisher Keiner den Muth — konnte Keiner den Muth haben, der nicht zugleich die Kraft hatte, den Irrthum zu berichtigen. W. besitzt diesen Muth und diese Kraft: er darf es sagen, daß die Vernichtung des Irrthums nur in dem offenkundigen Tode der Oper*) bestehen kann. Daß wir aber bereits am Grabe der Oper stehen, — wem von uns, die wir den Erscheinungen in diesem Kunstgebiete beobachtend gefolgt sind, könnte das wohl zweifelhaft sein? Nun, wir lesen im ersten Theile des W.'schen Buches noch einmal, wie Alles kommen mußte, — so kommen mußte, wie es gekommen ist: der Verf. läßt uns nun aber auch das neue und schönere Leben sehen, das aus diesem Grabe erblüht und unsere gesammte Kunst zu verjüngen im Stande ist.

In seiner „Einleitung" bezieht sich W. auf einen längeren Aufsatz über „die moderne Oper", den seiner Zeit die Brockhaus'sche „Gegenwart" brachte und dessen kenntnißreicher Verfasser nach richtiger Würdigung aller Opernerscheinungen der Vergangenheit in Mendelssohn den zu früh verstorbenen Heiland der Oper erblickt. Das ist in der That entweder einer der seltsamsten Irrthümer oder eine tadelnswürdige Concession des Verfassers an die Lieblingsmeinungen eines oberflächlichen Haufens. Es wäre wahrlich sehr leicht, auf das Bestimmteste nachzuweisen, wie gerade Mendelssohn unfähig sein mußte, ein musikalisches Drama zu liefern, das den Anfang einer neuen Aera zu bezeichnen im Stande gewesen wäre. Man braucht aber gar nicht einmal zu diesem Nachweise seine Zuflucht zu nehmen: der beste Beweis für eine solche Behauptung bleibt immer, daß Mendelssohn kein dergleichen Werk geschrieben hat. Denn wo die nöthige Kraft ist, da ist auch der Trieb, der zu Thaten treibt. Das, was Mendelssohn in der Oper wirklich geleistet hat, beweist blos, was gar nicht erst bewiesen zu werden braucht, nämlich: daß er auch hier eben so vorzügliche Musik geliefert haben würde, als in seinen übrigen Compositionen, daß er nach Maaßgabe seiner musikalischen Befähigung Opern wie Spohr, Marschner, Hiller und Schumann sicher ebenfalls zu Stande gebracht hätte. Dahin ist wohl auch die betreffende Bemerkung Brendel's in seiner „Geschichte der Musik" (S. 497 u. f.) zu verstehen. Dies jedoch, ob eine bessere als die Musik der jetzt herrschenden Operncomponisten dem Kunstgenre der Oper überhaupt aus

*) Oper im alten, strengen und einzig richtigen Sinne.

seiner Versunkenheit wieder aufhelfen könne oder ob nicht: dies ist jetzt gar nicht mehr die Frage, kann nicht mehr die Frage sein nach unsern Erlebnissen im Gebiete der Oper; sondern die Frage ist: Oper? oder Drama? — nämlich Musik, d. h. Werk des ausschließlichen Musikers? oder musikalisches Drama, d. h. höchstes Kunstwerk des dramatischen Dichters, der den Musiker von selber mit einschließt? — Daß es sich darum und um nichts Geringeres handele, das mag der intelligente Mendelssohn wohl gefühlt haben, als er es nur bis zu den Bruchstücken einer Operncomposition brachte, deren Vollendung „sein guter Engel verhinderte, als er seinem Schützlinge zur rechten Zeit die Augen zudrückte!" Daß es sich darum und um nichts Geringeres handele, das weiß der Kritiker in der „Gegenwart": denn „er will den großen, einheitvollen Bau des ganzen Dramas, er will — genau genommen — das Drama in seiner höchsten Fülle und Potenz. An wen aber stellt er diese Forderung? An den Musiker! Er will ein Haus bauen lassen, und wendet sich an den Sculptor oder Tapezierer; der Architect, der auch den Sculptor und Tapezierer und sonst alle bei Herrichtung des Hauses nöthigen Helfer mit in sich begreift, weil er ihrer gemeinsamen Thätigkeit Zweck und Anordnung giebt, der fällt ihm nicht ein"! —

(Fortsetzung folgt.)

Ein historisches Concert in Prag.

Obwohl Ihr geehrter Herr Referent in seinen schätzenswerthen Berichten von Prag auch dieses Concert in den Bereich seiner Besprechungen ziehen wird, erlaube ich mir dennoch des interessanten Gegenstandes wegen, Einiges über das, unter obigem Titel von der Sophienakademie durch seinen neugewählten und würdigen Director Hrn. Vogl, Professor des Gesanges am hiesigen Conservatorium, veranstaltete Concert zu sagen.

Fesselt zunächst die Idee eines solchen Concertes, einer in Tönen verkörperten lebendigen Musikgeschichte vorzugsweise den Musiker vom Fach oder Musikliebhaber überhaupt im höchsten Grade, so ist dieser Stoff andererseits für jeden wissenschaftlich gebildeten Menschen in psychologischer Beziehung nicht minder interessant, indem er, ohne selbst musikgeschichtliche Studien voraus gemacht zu haben, die Art und Weise des ganzen Bildungsprozesses bis zu unserer heutigen modernen Musik herauf, durch diese vorgeführten lebenden Anschauungen kennen lernt. Aber auch für Gesangvereine vom praktischen Standpunkte aus ist ein derartiges Concert vom größten Nutzen; ja ich glaube sogar nichts Gewagtes auszusprechen: daß auf Grundlage der geschichtlichen musikalischen Entwicklung das beste und schnellste Resultat bei Gesangvereinen erzielt werden müßte, denn die geschichtliche Entwicklung ist die aus der Natur der Sache selbst hervorgegangene, mithin natürliche. Als einen solchen Anfangspunkt des Studiums bei Gesangvereinen kann allerdings nur von der Periode begonnen werden, wo das Verhältniß der Terz in seiner harmonischen Beziehung festgestellt, und von wo man, Dank unseren Vorfahren, nach den vielen vorausgegangenen Theorien endlich anfing, auch das Ohr um Rath zu fragen, und so zur Ueberzeugung gelangte: daß weder die Zahlenmusik des alten Pythagoras, noch die aus dem griechischen sogenannten symphonischen Zusammenklange hervorgebrachte Harmonie des Hucbald mit den schrecklichen Quint- und Quartenfortschritten, die wahre sei. —

Als harmonisches Grundelement charakterisirt die Compositionen der alten Italiener namentlich der Dreiklang, diese heilige Trias im harmonischen Reiche, dieser Grundpfeiler und Stütze aller Musik, die da war und noch kommen wird, gleichsam ein Erzeugniß des Urgeistes Eins, welcher die Verhältnisse der Terz und Quinte aus sich entwickelt, und in Verbindung mit diesen zwei verwandten Größen auf unser Gemüth den erhabensten Eindruck, das Ahnden des Weltengeistes in uns hervorruft. Welche bezaubernde Wirkung ein solch reiner Dreiklang, sei es von einer Masse Sänger im leisesten Piano oder im stärksten Forte ausgeführt, auf das Gemüth des Zuhörers hervorbringt, bewies mir eben neuerdings dieses historische Concert. — Und eben diese so vorherrschenden Dreiklänge in den meist langgehaltenen Noten der alten italienischen Gesangscompositionen sind das beste Bildungsmaterial für das musikalische Ohr, indem das letztere während des Singens die nöthige Zeit hat, die Töne der Beurtheilung zu unterziehen; überdies das langsame Fortschreiten der Stimmen, nebst den, diesen Compositionen unerläßlichen Beobachtungen aller Schattirungen der Vortragsweise in allen Graden der Schwäche und Stärke, ein vortreffliches Stimmbildungsmittel gleichzeitig bewirkt. Die Bildung des musikalischen Gehörs geht auf diese Art Hand in Hand mit der Stimmbildung, und die Geschmacksbildung?! — wo fände diese wohl eine bessere Nahrung als eben in diesen Compositionen, wo das Göttliche der Harmonie, die Anwendung des Dreiklanges als Grundzug aller dieser Compositionen durchleuchtet, und in welche, nach den damaligen Theorien, eben noch nichts Irdisches und Verweichlichtes durch die später, und in der neueren Zeit so oft mißbrauchten weichlichen Sep-

timen und anderen Dissonanzen hineingebracht werden konnte.

Die erste Abtheilung dieses Concertes fand am 8ten, die zweite am 14ten December im Saale der Sophieninsel Statt. Hr. Vogl nahm die Eintheilung in Epochen der Kiesewetter'schen Geschichte als maßgebend an, und traf eine zweckmäßige Auswahl der aufzuführenden Compositionen für die erste Abtheilung zumeist aus der bekannten vortrefflichen „Sammlung vorzüglicher Gesangstücke ꝛc." des verdienstvollen Rochlitz. Die Epoche Ockenheim 1450—1480 eröffnete somit dieses Concert mit dessen „Christe eleison", und selbst diese, durch eigenthümliche Stimmenführung und Harmoniefortschreitung unserer Gefühls- und Ausdrucksweise ziemlich fern liegende Composition machte sichtlich schon einen tiefen Eindruck auf das versammelte Publikum, welches durch die nun ununterbrochene Stille deutlich zu erkennen gab: daß dergleichen Compositionen, gelungen wiedergegeben, den höheren Intentionen der Kunst entsprechend, das Gefühl und die Empfindung des Erhabenen in hohem Grade anzuregen im Stande sind. Die Epoche Josquin des Pres 1480—1520 brachte dessen Hymnus: „Tu pauperum refugium", in welchem besonders der zweistimmige Satz mit öfters ganz frei angeschlagener Quinte von eigenthümlichster fremdartiger Wirkung war. In Willaert's Epoche 1520—1560 wurden drei Choräle von Goudimel und zwar in böhmischer Sprache gegeben; doch tritt in dieser Epoche der harmonische Fortschritt in der freieren, ungezwungeneren Schreibweise weniger fühlbar hervor, als dies in der nächstfolgenden Palestrina'schen Epoche 1560—1600 der Fall ist, und wofür das berühmte „Adoramus te" dieses Meisters ein vollständiger Beleg ist. Von hier aus wird alles klarer, durchsichtiger; die harmonischen Verbindungen gestalten sich natürlicher, weicher; selbst die Ansprüche der Poesie und Aesthetik sind hier in nicht minderem Grade vertreten. Hier verweise ich wiederholt auf die großartige Wirkung der heiligen Trias, und besonders auf den überraschenden und wahrhaft himmlischen Eintritt des A-Dur Dreiklanges in der Quintlage am Schlusse dieses interessanten Musikstückes. Diese Composition wurde aber auch in so gelungener Weise, mit so reiner Intonation und wahrer Weihe wiedergegeben, daß der stürmische Beifall nach Wiederholung ein ganz gerechter war. Man muß in der That dem jetzigen Leiter dieses Institutes Hrn. Prof. Vogl die wohlverdiente Bewunderung in hohem Grade zollen, wenn man bedenkt, daß derselbe nach einer kaum sechswöchentlichen Thätigkeit, bei einem, beinahe seiner Auflösung entgegeneilenden Vereine, ein solch erfolgreiches Resultat in seinem ersten Debüt als Leiter dieser Anstalt zu Tage förderte. Ein Beweis, was Befähigung, gründliche Ausbildung, und Begeisterung für das Wahre und Schöne im Vereine mit ausdauernder Thätigkeit zu erreichen im Stande ist.

Monteverde's Epoche 1600—1640 wurde sehr zweckmäßig durch Allegri's doppelchöriges Miserere repräsentirt; durch jenes Musikstück, welches durch sich selbst bei starker Besetzung schon eine erhabene Wirkung macht, die sich durch die bekannten äußeren Zugaben zu einem so hohen Grade steigerte, daß dieses Musikstück, eben durch diese Vereinigung, zu einem geschichtlich merkwürdigen geworden. Allerdings wäre hier eine stärkere Besetzung zu wünschen gewesen, wodurch besonders der Doppelchor am Schlusse eine bedeutendere Wirkung hervorgebracht hätte; dieser Wunsch dürfte wohl bei einer wiederholten Aufführung, bei den nun zu erwartenden regenerirten Kräften dieses Vereins, erfüllt werden. Carissimi's und Scarlatti's Epochen, 1640—1680, 1680—1725, waren durch zwei Arien vertreten, als demjenigen Elemente, das sich namentlich durch des ersteren Einfluß in der prägnanteren Form der Kammercantate und des Recitatives nun immer mehr und mehr entwickelte und feststellte, wozu mittelbar die Epoche Monteverde's, in der sich die Anfänge der Oper bildeten, auch das Ihrige beigetragen hatte. Die erste Arie aus „Johannes der Täufer" von A. Stradella wurde von Frl. Mollinger, die nachfolgende von Scarlatti von Frl. Klinger gesungen. — Beide Fräuleins sangen ihren Part correct und mit Gefühl, doch bekam theilweise die Gesangsmanier, namentlich bei den Tonschlußfällen durch Herabziehen des Tones, jenen modernen, sentimentalen Anstrich, welcher uns in der neu-italienischen Oper als stereotype Form bis zum Ueberdruß entgegentritt. Hier waren dergleichen vermeintliche Verschönerungen am ganz unrechten Orte, dieselben vertragen sich nicht mit dem reichlichen musikalischen Inhalt, welch letzterer eben in unserer jetzigen italienischen Oper leider nicht zu finden ist, wo es dann allerdings dem Sänger allein überlassen bleiben muß, aus diesen resp. Chamäleonmelodien, durch Hinzuthun aller nur denkbaren Beigaben eben einen solchen äußerlichen Charakter hinein zu modeln, welcher der dramatischen Handlung der entsprechende ist. — Die beiden erwähnten Fräulein brachten auch das Duett von Durante in der Epoche Leo und Durante 1725—1780 zu Gehör und sangen dasselbe so ausgezeichnet, daß es wiederholt werden mußte. Die Wahl dieses Duettes war eine ganz vorzügliche, denn in demselben liegt der gewaltige Händel nach gewisser Richtung hin schon vorbereitet, welches in die öftere Wiederholung kleiner rythmischen Phrasen und den Händel eigenen oft wiederkehrenden Tonschlußfällen, vorzugsweise heraustritt.

Einen würdigen Schluß dieses genußreichen Abends bildete der gewaltige Doppelchor aus „Salomon" von Händel; derselbe hatte sich auch der günstigsten Aufnahme zu erfreuen. Ueberhaupt muß hier die große Aufmerksamkeit und wahre Theilnahme des tactfesten Prager Publikums rühmend erwähnt werden; es hatte sich in diesem Concerte wiederholt bewährt, daß das Urtheil Mozart's über seine Prager und in der neuern Zeit die Aussprüche von Berlioz sich noch heute bewahrheiten, wenn demselben nur Gelegenheit hierzu geboten wird, wie dieses an diesem Abende in so reichlichem Maße der Fall war. Man glaubte in der That nicht in einem Concerte zu sein, wo die Leute ihr Geld für den zu erwartenden Genuß hingegeben; das zahlreich versammelte Publikum bewies vielmehr eine solche Pietät, als ob dasselbe an einem Acte einer religiösen Handlung Antheil nähme. —

Die zweite Abtheilung eröffnete die Epoche Gluck's 1760—1780 mit derjenigen Scene für Chor und Solo aus dessen Orpheus, wo der letztere die Geister der Unterwelt auf tiefgefühlte, eindringlichste Weise anfleht, ihm Einlaß zu gewähren. Diese ungeheure großartige Wechselwirkung zwischen Chor und Solo dieser Scene bleibt ein Muster dramatisch-musikalischer Bearbeitung für alle Zeiten. Mit wie wenig Mitteln, aber mit welch tiefer Einsicht in das Wesen der Musik wird hier ein so überwältigender Eindruck hervorgebracht!

Diese große Wirkung liegt namentlich in dem Contraste der sich sonst ganz widersprechenden Harmonieverbindungen. Die Bitte des Orpheus geschieht nämlich auf Grundlage des kleinen Septimenaccordes auf dem Grundtone b, worauf als Antwort das kleine h von allen Sängern im Chor Unisono und mit größter Kraft erfolgt; desgleichen bei der späteren progressiven Fortschreitung der früheren Anlage entsprechend, die Harmonieverbindung zwischen Chor und Solo wiederholt durch einen ähnlichen Gegensatz jenen Eindruck hervorruft, der den Zuhörer bei guter Aufführung bis ins Innerste erschüttern muß. — Wie viel Posaunen, Trompeten und Paucken ꝛc. ꝛc. hätten wohl unsere modernen Operncomponisten benöthigt, um einen dergleichen dramatischen Effect zu erzielen? Diese wirken durch die Materie; jener große Reformator der Oper Gluck, durch den Geist; daher die Werke der ersteren das Schicksal des Endlichen ereilt, während die des letzteren für alle Zeiten, durch ihren reichen geistigen musikalischen Inhalt, als leuchtende Vorbilder bleiben werden. Frl. Kluger gab die Partie des Orpheus mit viel Gefühl wieder, ihr Gesang war edel, einfach, der Situation vollkommen entsprechend; der Chor begeistert durch die Großartigkeit der Composition, trat mit seinem dröhnenden „Stein" so entschieden auf, daß die Wirkung, obwohl in Ermangelung eines Orchesters, (die Begleitung von zwei Pianoforten ausgeführt) — eine ungeheure wurde.

Die Haydn und Mozart'sche Epoche 1780—1800 brachte eine von Haydn in England componirte kleine Arie in As, von Frl. Mollinger verdienstvoll gesungen, und das tiefgefühlte religiöse „Ave verum" für Chor von Mozart. Dieser wunderschöne Chor, welcher in seiner Klarheit und tiefen Innigkeit so ganz den Mozart'schen Genius wiedergiebt, machte durch die ganz vorzügliche Aufführung, durch die außerordentlich zarte Behandlung, gleichmäßiges Athemholen und die gut wiedergegebene Steigerung jener Stelle, wo Sopran und Alt mit der Terz d fis ꝛc. einsetzen, vom Tenor und Baß aber imitatorisch verfolgt werden, einen großen erhabenen Eindruck. Derselbe fand aber auch eine solche begeisterte Aufnahme, daß er wiederholt werden mußte. Hierauf folgte nun von den geistlichen Liedern Beethoven's das „Bußlied" für Tenor und die bekannte Preghiera aus "Moses" von Rossini, wodurch diese beiden Epochen 1800—1832 vertreten waren. Das Bußlied sang Herr Herrmann, Schüler des Hrn. Prof. Vogl, mit gutgeschulter Stimme im Verein mit gutem Vortrage, und errang sich hiedurch wohlverdienten Beifall; Rossini's gut aufgeführte Preghiera für Chor und Solo mußte wiederholt werden. Die letzte Epoche von 1832—1850 wurde durch nachfolgende Nummern repräsentirt: Vierstimmiges Lied von Mendelssohn; Fischerlied von Meyerbeer; die Grenadiere, Ballade von Schumann und Schlußchor von Spohr. Dieser letztgenannte Tondichter sollte seiner großen musikalischen Wirksamkeit zu Folge, und um die chronologische Ordnung beizubehalten, zweckentsprechender an die Spitze dieser Epoche gestellt, und mit Robert Schumann, dem geistreichen Repräsentanten des romantisch-musikalischen Elementes abgeschlossen werden! wenn nicht eben die Spohr'sche Composition in dieser Epoche der alleinige Chor, mit dem das Ganze in Masse wohl allerdings einen wirksameren Beschluß machte, als dies mit einem einfachen Liede der Fall gewesen wäre. Auch dürfte sich mancher wundern, daß der gewaltige und tiefsinnige S. Bach in der ersten Abtheilung des Concertes mit keiner Nummer vertreten war; gerade derjenige Tonheros, der mit seinem riesenhaft vorgezeichneten Wege einen so gewaltigen Einfluß auf alles Bedeutende im Musikleben nach ihm gewirkt hatte, wie dies bei keinem zweiten, außer Palestrina, vor ihm der Fall gewesen. — Hr. Director Vogl, die jetzigen Kräfte des Vereins berücksichtigend, wollte wahrscheinlich mit einer kleinern Composition Bach's die erste Abtheilung nicht beschließen, und wählte demnach den populären aber gewiß mit Bach geistesverwandten Händel; wird aber ohne Zweifel, bei den in der Folge weiter vorgeschrittenen Kräf-

ten des Vereins, diesen Gewaltigen im Tonreiche, in einem eigens zu veranstaltenden Concerte auf würdige Art, in einem seiner großen Oratorien zu feiern, hinlängliche Gelegenheit finden.

Das vierstimmige anmuthige Lied Mendelssohn's wurde im Ganzen gut wiedergegeben, leider schwankte die Intonation im Mittelsatze bedeutend, welchen Fehler aber das, durch den gutgesungenen Schlußsatz wieder beruhigte Publikum gern zu verzeihen schien, denn der Beifall war bedeutend und das Lied wurde wiederholt. Das unbedeutende Lied von Meyerbeer wurde von Hrn. Petak den Noten nach wohl gesungen, aber es fehlte Vortrag und Leben. Die Schumann'sche Ballade sang Hr. Becke, ehemaliger Schüler des Hr. Prof. Vogl und ein Bassist von jenen, die es nicht nur dem Namen nach sind, in neuerer Zeit aber immer seltener werden. Das thut wohl, wieder einmal einen kernigen, vollen und gesunden Tiefbaß zu hören. Die Auffassung dieser höchst interessanten Composition durch Hrn. Becke war eine dem Inhalte vollkommen entsprechende; sehr geistreich bringt der Componist am Schluße die Melodie jenes Nationalliedes, von dem Klopstock ausruft: „Ungeheuer! wie viel meiner Brüder hast Du erschlagen?!" Diese Melodie wurde mit einer solchen Begeisterung von Hrn. Becke gesungen, daß das Publikum ganz entzückt, die Wiederholung der Ballade begehrte. Der Schlußchor „Laßt uns den Dankgesang erschallen" in C-Dur, wurde so wie alle Chöre mit vieler Präcision ausgeführt, und nochmals erkenne ich schließlich das Verdienst des Hr. Prof. Vogl, sowohl in der Wahl des ganzen Concertes, als in dem gewissenhaften, vortrefflichen Einstudiren der einzelnen Stücke an.

Bei diesem eingeschlagenen Wege, den Hr. Vogl gewiß nicht verlassen wird, kann das Gedeihen dieses Institutes nicht in Zweifel gezogen werden; auch wird der löblichen Tendenz dieses Vereines: „Hebung und Pflege der classischen Musik, insbesondere des Gesanges" am Besten auf diese Art entsprochen, und selbst für den musikalischen Geschmack des großen Publikums ist das Wirken in diesem Sinne vom Nutzen.

Prag, am 20sten Dec. 1851.

Heinrich Gottwald.

Leipziger Musikleben.

Drittes Concert des Musikvereins Euterpe am 16ten Decbr. Zehntes Abonnementconcert am 18ten Decbr.

Die Freischützouvertüre, diese eine der schönsten Verlassenschaften Weber's, die dem Künstler wie dem Laien gleiche Begeisterung erweckt, eröffnete das Concert und wurde angemessen und schön vorgeführt. Ihr folgte die Arie Händel's aus Armida: „Lascia, ch'io pianga", deren Wahl eine sehr glückliche für die Stimmmittel Frl. Buck's, die sie sang, zu nennen war. Ihre Stimme, so weich, voll und schön ist in Wahrheit dazu geschaffen in den Meisterwerken Gluck's und Händel's zu glänzen, nur möge sie ja, wir wiederholen was wir schon im vergangenen Jahre sagten, vor allem für die Sicherstellung einer reinen Intonation sorgen, denn, ist dem werdenden Künstler eine schöne Stimme verliehen, so muß dies das Erste sein, alles Uebrige folgt dann nach. In der zweiten Arie von Rossini aus der Italienerin in Algier war das bedeutende Schweben nach Oben und Unten weniger bemerkbar und auch die Coloraturen ließen fleißiges Studium nicht verkennen. Hr. Enke trug die Variationen von Chopin über ein Thema aus Don Juan für das Pianoforte vor. Hr. Enke besitzt den Vorzug eines weichen schönen Anschlags und großer Fertigkeit, er sollte nur öfter sich hören lassen um sein Spiel der Oeffentlichkeit mehr anpassen zu können: wer zuviel im Zimmer spielt, trägt oft im Saal zu matt auf, wo doch wohl etwas größerer Kraftaufwand nöthig ist, ohne damit etwa das jetzt so übliche Zusammenschlagen der Instrumente in Schutz nehmen zu wollen, aber es treten auch die feinern Nüancen mehr hervor und Schatten und Licht machen den Vortrag dann erst recht eindrucksvoll*). Die beiden Salonstücke: „Rhapsodie" von Liszt und „Rigoletto" von Jaell waren dankenswerthe Zugaben um sie kennen zu lernen, sind aber auch eben so schnell vergessen, wie gehört. Die Erste gab ganz das, was der Name lehrt, während die Zweite auch ohne Namen nichts weniger gewesen wäre. Die C-Dur Symphonie von Mozart mit der Schlußfuge füllte den zweiten Theil auf würdige schöne Weise, als Composition sowohl, als im Vortrag des Orchesters. Wir müssen diesen Bericht über das dritte Concert der Euterpe abermals mit der Anerkennung schließen, die wir dem Verein durchaus nicht versagen können, der Anerkennung auch seines Strebens nach Vielseitigkeit; es ist dies durchaus ein Fortschritt zu nennen; es werden uns immer neue, oder länger nicht gehörte Sachen vorgeführt, man geht nicht nach einem alljährlich wiederkehrendem Repertoir, läßt den Solovorträgen freie, wenn auch überwachte Wahl, und erhält somit das Interesse nicht nur rege, sondern verstärkt es immer mehr. Fährt der Verein so fort, so kann in Aussicht stehen, daß wir R. Wagner's und auch Berlioz's leichter verständliche Compositionen noch zu Gehör

*) Hr. Enke befand sich zur Zeit gerade nicht ganz wohl. D. Red.

bekommen, die uns andern Orts versagt werden und doch nicht unmöglich auszuführen sind, wie das kleinere Weimar uns jetzt stets beweist. Möge dieser Fortschritt immer weiter gehen, der Vielen so schwer wird, die am Alten hängen*). Z

Das zehnte Abonnementconcert wurde mit der Symphonie Nr. 2 D-Moll von Onslow eröffnet. Frau von Milde, geb. Agthe, aus Weimar, sang hierauf die große Arie aus Oberon, vermochte aber nicht den Beifall zu erringen, der ihr früher verdienter Weise so reichlich gespendet wurde, da sie sich offenbar eine Aufgabe gestellt hatte, der ihre Stimmmittel nicht entsprechend waren. Großen Beifall dagegen erlangte sie durch den Vortrag Schubert'scher Lieder, denen sie, gerufen, noch eins von Mendelssohn beifügte. Hier, in einer ihr angemessenern Sphäre, war sie wieder die alte, der damals diese Bl. das Lob einer der besten deutschen Sängerinnen spendeten. Ein großes Interesse gewann das Concert durch das Auftreten eines bisher unbekannten Geigers, des Hr. Edmund Singer aus Pesth, eines gebornen Ungar, der seine Studien in Wien und in Paris gemacht hat. Seit längeren Jahren ist ein solcher Erfolg einem zum ersten Male sich producirenden Künstler bei uns nicht zu Theil geworden. Schon bei dem Militärconcert von Lipinski, dessen ersten Satz er spielte, wurde er mit stürmischem Beifall aufgenommen, beim zweiten Auftreten in einer eigenen Composition (Impromptu hongrois) mußte er das Ganze wiederholen. Hr. Singer besitzt einen schönen, vollen, markigen Ton, große Sicherheit und Sauberkeit, eine treffliche Technik und Feuer und Leben im Vortrage, Eigenschaften, welche ihm bald eine ausgezeichnete Stellung unter den Geigern der Jetztzeit erwerben werden. — Der zweite Theil des Concerts wurde mit Schumann's schöner Ouvertüre zur „Genoveva" eröffnet, die im Concert von weit größerer Wirkung ist, als im Theater. Hr. von Milde sang die Arie „An jenem Tag" rc. aus Hans Heiling, und zum Schluß des Concerts mit seiner Gattin Duett aus Semiramis von Rossini. Hr. v. M. trat, so viel wir uns erinnern, zum ersten Male in Leipzig auf, und schon dies könnte eine gewisse Befangenheit erklären. Aber es kommt noch der Umstand hinzu, daß derselbe als Theatersänger, wie so häufig der Fall, im Concert minder zu Hause zu sein scheint. Wir erklären uns hieraus den Widerspruch, daß uns seine Leistungen weniger befriedigten, während wir von Allen, die ihn in Weimar auf der Bühne hörten, Günstiges vernehmen.

*) Da wir selbst bei der Euterpe betheiligt sind, so war es uns, um möglichste Unparteilichkeit zu behaupten, sehr angenehm, daß ein uns persönlich Fremder die Berichterstattung übernommen hat. Aus diesem Grunde lassen wir diesen Schluß, den wir bei einem Mitarbeiter gestrichen hätten, stehen. D. Red.

Preisausschreiben

für Compositionen vierstimmiger Männerchöre.

Der schwäbische Sängerbund, von dem Wunsche geleitet, für seine Bundesliedersammlung neu componirte Lieder zu gewinnen, welche, dem Bedürfniß der schwäbischen Liederkränze entsprechend, in kräftiger, einfacher, gediegener Weise gehalten, und auch für einen sehr zahlreichen Chor leicht ausführbar wären, zugleich aber auch hierdurch überhaupt die Composition derartiger Chöre, im Gegensatz zu der immer mehr überhand nehmenden Schwächlichkeit und Ueberspanntheit des Männergesangs, zu befördern, setzt hiermit zwei Preise, den ersten von vier Louisd'or, den zweiten von zwei Louisd'or, für zwei Compositionen für vierstimmigen Männergesang aus, welche den oben genannten Forderungen entsprechen. Die Wahl des Textes ist ganz freigegeben; jedoch wird bei Entscheidung über die Preiswürdigkeit der einlaufenden Lieder auch darauf Rücksicht genommen werden, ob das der Composition zu Grunde liegende Gedicht gut und für Männergesang der oben bezeichneten Art geeignet, so wie ob es nicht bereits mit bekannten guten Compositionen versehen ist. Sollten selbst die relativ besten unter den einlaufenden Liedern nach dem Urtheil des Preisgerichts den Ansprüchen der Kunst und den obigen speciellen Forderungen nicht genügen, so ist der Sängerbund auch nicht verpflichtet, die beiden ausgesetzten Preise unbedingt an jene relativ besten zu vertheilen. Diejenigen Lieder hingegen, welche nach Entscheidung dreier Preisrichter, deren Namen in Bälde in diesen Blättern veröffentlicht werden sollen, mit den Preisen gekrönt werden, werden hierdurch Eigenthum des schwäbischen Sängerbundes, und kommen in dessen Liedersammlung in die Hände aller zu dem Bunde gehörigen Liederkränze; jedoch wird solchen Componisten, welche ihr preisgekröntes Lied außerdem noch im Buchhandel veröffentlichen wollen, auf ihr besonderes Ansuchen bei dem unterzeichneten Ausschuß die Genehmigung hierzu unmittelbar nach dessen Abdruck in der Liedersammlung des schwäbischen Sängerbundes (gegen Ende des Jahres 1852) ertheilt werden. — Es ergeht nun hiermit an die Tonsetzer deutscher Zunge die Einladung, sich an dieser Preisbewerbung zu betheiligen, und die betreffenden Compositionen in Partitur und (einfach) ausgeschriebenen Stimmen, mit einem Motto versehen und in Begleitung eines versiegelten Zettels, der außen mit eben demselben Motto bezeichnet ist, innen aber den Namen des Componisten mit seiner Adresse enthält, bis am 1sten März 1852 an den Ausschuß des schwäbischen Sängerbundes in Stuttgart franco einzusenden. Die Namen der Sieger werden auf dem nächsten allgemeinen Liederfeste des Bundes

(Pfingstmontag 1852) verkündet, und die Preise denselben alsbald zugestellt. Die nicht gekrönten Lieder werden sofort zurückgegeben, wobei sich aber der Ausschuß vorbehält, mit den Componisten etwaiger weiterer den Bedürfnissen des Bundes entsprechender Chöre wegen Erwerbung für die Bundesliedersammlung in Unterhandlung zu treten.

Stuttgart, im December 1851.

Der Ausschuß des schwäbischen Sängerbundes.
Conrector Dr. K. Pfaff. W. G. Baader.
Dr. jur. Otto Elben. Dr. J. Faißt.
G. A. Zumsteeg.

Kleine Zeitung.

Frankfurt a. M. J. Rosenhain's „le Démon de la nuit" wurde bis jetzt drei Mal mit Beifall, obgleich das dritte Mal mit schwach besetztem Hause hier gegeben. Die dritte Vorstellung dirigirte wieder unser G. Schmidt. Was die Oper über Wasser hielt, ist die kerngesunde, gut gearbeitete und äußerst gefällige Musik, von einer äußerst wackern Darstellung unterstützt und wieder war es Frau Anschütz (Mathilde), die durch ihren meisterhaften Gesang Alles hinriß. Sie mußte ihre große Bravour-Arie, eine wahre Preisaufgabe für Coloratur (für die Laborde geschrieben), stets wiederholen, und löste diese Aufgabe auch ohne das geringste Zeichen von Erschöpfung. Auch gefielen sehr Hr. Beck (Edgard) durch seinen energischen und ausgeprägten Vortrag, und Frl. Hoffmann (Edith), indem sie sich durch Ueberwindung bedeutender Gesangesschwierigkeiten gleichsam selbst übertraf, und im degagirten Spiel alles Mögliche leistete. Wenn diese Oper nicht nach den Hoffnungen des Componisten und der Musikkenner durchgreift, so liegt hauptsächlich die Schuld am Buch, das zu locker und phantastisch gebaut ist, als daß es Wurzel fassen könnte. — Frau Auguste von Strantz, bisher als eine treffliche Concertsängerin bekannt, hat ihre ersten Bühnen-Versuche in Wiesbaden und Frankfurt a. M. als Linda, Rosine und Orsino begonnen, und allgemeinen Beifall errungen. Sie wird den ersten Altistinnen der Jetztzeit beigezählt und verspricht auch auf der Bühne um so mehr ein bedeutendes Licht zu werden, da sich zu ihrer vortrefflichen Schule und einer ganz fessellosen Bravour auch eine sehr liebenswürdige Persönlichkeit gesellt.

Magdeburg. Unsere Concerte haben unter recht guten Auspicien begonnen. Eine von dem Dirigenten derselben zur Einweihung des neu und geschmackvoll decorirten Logen-Saales componirte Ouvertüre und melodramatische Musik ist mit großem, und man darf sagen, verdientem Beifalle aufgenommen worden. Ebenso Nicolai's Ouvertüre zu den „lustigen Weibern von Windsor". — Der „Verein für classische Kirchenmusik" unter Ritter's Direction gab am 13ten November „Samson", und am 21sten December den ersten Theil des „Messias" nebst mehreren Chorälen aus dem 17ten Jahrhundert.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements &c. Der Violinist von Königslow aus Hamburg concertirt in Rotterdam mit vielem Beifall.

Frau Köster in Berlin hat mit dem Kärnthnerthortheater in Wien einen Contract festgestellt, der sie zu einem dreimonatlichen Gastrollencyklus vom 1sten Juli bis 1sten October 1852 verpflichtet.

Der Tenorist Ander in Wien geht vom März nächsten Jahres bis July zu Gastrollen nach London auf dem deutschen Theater daselbst für ein Honorar von 1000 Pf. St.

Todesfälle. In der Nacht vom 20sten Juni bis 21sten Juni starb der Director der Sing-Academie zu Berlin Prof. Rungenhagen im 73sten Jahre. Er war den 27sten Sept. 1778 zu Berlin geboren.

Vermischtes.

Von F. J. Fétis jun. ist ein Werkchen „Biographische Bemerkungen über Paganini mit einer Analyse seiner Werke und einer Geschichte der Violine" erschienen.

Ein deutscher Virtuos Gottschalk feiert in Madrid glänzende Triumphe; er wird vom Publikum nach jeder Vorstellung mit Procession nach Hause gebracht.

Das Leipziger Theater brachte in letzter Zeit als Neuigkeit Spontini's seit langen Jahren hier nicht gehörte Oper: Ferdinand Cortez.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Theatermusik.

Clavierauszüge.

R. Wagner, Lohengrin. Romantische Oper in drei Acten. Vollständiger Clavierauszug von **Th. Uhlig**. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 8 Thlr.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

H. Gödecke, Op. 6. Gedichte von Geibel, Hoffmann u. A. als Baritongesänge mit Pianoforte. Berlin, Bote u. Bock. 1 Thlr.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Ferd. Croze, Op. 37. Rêverie du Soir, Melodie pour le Piano. Leipzig, Hofmeister. 10 Ngr.

Ein elegantes Clavierstück, das bei gutem Vortrag nicht ohne Effect bleiben wird.

Ant. de Kontski, Op. 108. Le crepuscule. Méditation pour le Piano. Leipzig, Hofmeister. 15 Ngr.

Eine völlig unbedeutende Novität, kann kleineren Spielern höchstens als passable Studie empfohlen werden.

Lieder und Gesänge.

A. Springer, „Heimweh" von Peau, Lied für eine Singstimme, Clarinette und Pianoforte. Mainz, Schott. 45 Kr.

Ein sehr sentimentales Lied. Gehört seiner ganzen Fassung nach in die Kategorie der Kücken'schen und Proch'schen Compositionen, und dürfte trotz seiner Gehaltlosigkeit wohl eben so gut wie jene ziemlich vergessenen Lieder geeignet sein, bei der großen Menge Glück zu machen.

Jos. Wenusch, Op. 2. Das Abendglöcklein, Gedicht von C. M. Weschel, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Diabelli. 45 Kr. C. M. = 15 Ngr.

Ein zwar nicht bedeutendes, doch sehr gefälliges Lied. Wird in den Salons der Dilettanten eine freundliche Aufnahme finden.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierbei ein Verzeichniß werthvoller, zu Festgeschenken geeigneter Musikalien aus dem Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich und Bern.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. № 2. Den 9. Januar 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Richard Wagner's Schriften über Kunst.

Von Theodor Uhlig.

V.

Oper und Drama. Leipzig, J. J. Weber. 3 Bde. 1852.

(Fortsetzung.)

Wir folgen nunmehr der W.'schen Schrift, zunächst in Aufdeckung des Irrthums, der dem Kunstgenre der Oper zu Grunde liegt.

Der Ursprung der Oper ist aus der Geschichtsforschung bekannt, bedarf jedoch in heutiger oberflächlicher Zeit der wiederholten ausdrücklichen Erinnerung. „Nicht aus den mittelalterlichen Volksschauspielen, in welchen wir die Spuren eines natürlichen Zusammenwirkens der Tonkunst mit der Dramatik finden, ging die Oper hervor; sondern an den üppigen Höfen Italiens — merkwürdiger Weise des einzigen großen europäischen Culturlandes, in welchem sich das Drama nie zu irgend welcher Bedeutung entwickelte — fiel es vornehmen Leuten, die an Palästrina's Kirchenmusik keinen Geschmack mehr fanden, ein, sich von Sängern, die bei Festen sie unterhalten sollten, Arien, d. h. ihrer Wahrheit und Naivetät entkleidete Volksweisen, vorsingen zu lassen, denen man willkürliche, und aus Noth zu einem Anscheine von dramatischem Zusammenhang, verbundene, Verstexte unterlegte. Diese dramatische Cantate, deren Inhalt auf Alles, nur nicht auf das Drama abzielte, ist die Mutter unserer Oper, ja sie ist die Oper selbst. Je weiter sie sich von diesem Entstehungspunkte aus entwickelte, je folgerechter sich die, als nur noch rein musikalisch übrig gebliebene, Form der Arie zur Unterlage für die Kehlfertigkeit der Sänger fortbildete, desto klarer stellte sich für den Dichter, der zur Hülfe bei diesen musikalischen Divertissements herbeigezogen wurde, die Aufgabe heraus, eine Dichtungsform herzurichten, die gerade zu weiter gar nichts dienen sollte, als dem Bedürfnisse des Sängers und der musikalischen Arienform den nöthigen Wortversbedarf zu liefern. Metastasio's großer Ruhm bestand darin, daß er dem Musiker nie die mindeste Verlegenheit bereitete, vom dramatischen Standpunkte aus ihm nie eine ungewohnte Forderung stellte, und somit der allerergebenste und verwendbarste Diener dieses Musikers war. Hat sich dieses Verhältniß des Dichters zum Musiker bis auf den heutigen Tag um ein Haar geändert?" — Auf diese Frage W.'s können wir allerdings nur mit Nein antworten. „Wie vor 150 Jahren so gilt heute, daß der Dichter seine Inspirationen vom Musiker erhalte, daß er den Launen der Musik lausche, der Neigung des Musikers sich füge, den Stoff nach dessen Geschmacke wähle, seine Charaktere nach der, für die rein musikalische Combination erforderlichen, Stimmgattung

der Sänger modele, dramatische Unterlagen für gewisse Tonstückformen, in denen der Musiker sich ergehen oder ausbreiten will, herbeischaffe, — kurz, daß er in seiner Unterordnung unter den Musiker das Drama nur aus speciell musikalischen Intentionen des Componisten heraus construire, — oder, wenn er dies Alles nicht will oder kann, sich gefallen lasse, für einen unbrauchbaren Operntextdichter angesehen zu werden. Die Absicht der Oper lag also von je, und so auch heute, in der Musik: blos um der Wirksamkeit der Musik Anhalt zu irgendwie gerechtfertigter Ausbreitung zu verschaffen, wird die Absicht des Dramas herbeigezogen, — natürlich aber nicht um die Absicht der Musik zu verdrängen, sondern vielmehr ihr nur als Mittel zu dienen". Dieses kann nicht nur Niemand bestreiten, sondern man versucht gleich gar nicht, es in Abrede zu stellen. Daß unter so bewandten Umständen man geglaubt hat, mit der monströsen Erscheinung der Oper sich befreunden zu müssen: das erklärt sich allerdings aus der ungemeinen Verbreitung und Wirkungsfähigkeit derselben. Sonderbar aber ist es, daß man ihr auch „die Möglichkeit zugesprochen hat, in ihrer natürlichen Wirksamkeit etwas Neues, ganz Unerhörtes, noch nie zuvor Geahntes zu leisten, nämlich auf der Basis der absoluten Musik das wirkliche Drama zu Stande zu bringen".

W. hat sich nun als Zweck seines Buches gesetzt, den Beweis dafür zu führen, daß allerdings aus dem Zusammenwirken gerade unserer Musik mit der dramatischen Dichtkunst dem Drama eine noch nie zuvor geahnte Bedeutung zu Theil werden könne und müsse; er beginnt mit der genauen Darlegung des unglaublichen Irrthums, in dem Diejenigen befangen sind, welche jene höhere Gestaltung des Dramas durch das Wesen unserer modernen Oper, also aus der naturwidrigen Stellung der Dichtkunst, zur Musik, erwarten zu dürfen glauben.

Zunächst unterscheidet W. eine ernste und eine frivole Richtung in der Opernmusik: „die ernsten Tondichter fühlten die Last der Verantwortung, die der Musik zugetheilt war, als sie die Absicht des Dramas für sich allein übernahm; die frivolen Musiker wandten, von dem Instinkt der Unmöglichkeit der Lösung einer unnatürlichen Aufgabe getrieben, dieser den Rücken und gaben einem ungemischt musikalischen Experimentiren sich hin, nur auf den Genuß des Vortheils bedacht, den die Oper einer ungemein ausgedehnten Oeffentlichkeit gegenüber gewonnen hatte".

Wir folgen dem Verf. zuerst in der ernsten Richtung der Opernmusik.

Die musikalische Grundlage der Oper war die Arie, die Arie aber nur die corrumpirte Volksweise, deren Wortgedicht ausgelassen und durch das Product des dazu bestellten Kunstdichters ersetzt wurde, und die nun der Kunstsänger der vornehmen Welt zum Zwecke der Darlegung seiner Gesangsfertigkeit vorführte. Der Dichter diente also dem Componisten, der Componist aber dem Sänger. Dieses Verhältniß der künstlerischen Factoren der Oper zu einander ist außerordentlich wichtig zu beobachten. Es war — vom Standpunkte des Dramas aus betrachtet — im Grunde kein unnatürliches, sondern nur entstellt dadurch, daß der Sänger blos absoluter Gesangskünstler und nicht voller dramatischer Darsteller war. Wäre der Sänger wirklicher Darsteller gewesen, so würde er den Componisten in die richtige Stellung zum Dichter gedrängt haben, denn vor Allem vom Dichter mußte der Darsteller leben. Gerade aber der Umstand, daß der Sänger nur Gesangskünstler war und als solcher vor Allem vom Componisten leben mußte, machte aus der bloßen Entstellung des natürlichen Verhältnisses der Factoren des Dramas eine vollständige Verdrehung desselben: die Voranstellung des Musikers vor den Dichter war der Grund unseres ganzen Opernunglücks. — Der dramatischen Cantate wurde — dem luxuriösen Verlangen der vornehmen Herren nach Abwechselung im Vergnügen zu entsprechen — das Ballet hinzugefügt, die Tanzweise dem Volkstanze aber eben so willkürlich nachgebildet, wie die Opernarie dem Volksliede: dem Dichter entstand die Aufgabe, die Kundgebungen der vor ihm ausgelegten Kunstfertigkeiten (in Gesang und Tanz) zu einem irgendwie gefügten Zusammenhange zu verbinden. — Auch das Recitativ entsprang nicht dem Drange zum Drama in der Oper, sondern wurde in diese mit musikalischer Willkür aus der christlichen Kirche herübergenommen, die sich der redenden Gesangsweise zur gottesdienstlichen Recitation biblischer Stellen schon seit lange bediente.

In Arie, Tanzweise und Recitativ bestand nun der ganze Apparat des musikalischen Dramas, wie denn dies auch heute noch der Fall ist. Die sogenannte Revolution Gluck's aber bestand blos darin, daß der Componist grundsätzlich sich zum Herrn des Sängers machte, indem er die Willkür im Vortrage der Arie dadurch beschränkte, daß er der vorzutragenden Weise einen dem unterliegenden Worttexte entsprechenden Ausdruck zu geben suchte. In der Stellung des Componisten zum Dichter wurde dadurch nicht nur nichts geändert, sondern es wurde nothwendig nur noch dictatorischer. Gluck band sich streng an die ursprünglichen Formen der Opernmusik: das Monologische seiner Textbücher legte ihm keine Nöthigung zu einer Erweiterung derselben auf. Erst seine Nachfolger: Cherubini, Mehul und Spontoni vollbrachten diese Erweiterung durch das dra-

matisch=musikalische Ensemble, dessen wesentliche musikalische Essenz gleichwohl Arie, Tanzweise und Recitativ blieben. Spontini glaubte das höchste Erreichbare im Genre der Oper wirklich erreicht zu haben und erkannte in der späteren sogenannten „romantischen" Entwicklung der Oper nichts Anderes als einen offenbaren Verfall derselben: hierin erblickt W. keineswegs die Einbildung eines bis zum Wahnsinn für sich und seine Werke Eingenommenen, sondern eine Ueberzeugung, der in Wahrheit eine kerngesunde Ansicht vom Wesen der Oper zu Grunde lag. Er behauptet: „in den ernsten Opern jener drei Meister ist das erfüllt, was Gluck wollte oder wollen konnte, — ja, es ist in ihnen ein für alle Mal Das erreicht, was auf der ursprünglichen Grundlage der Oper sich Natürliches, d. h. im besten Sinne Folgerichtiges, entwickeln konnte". Daß im Drama selbst aber Möglichkeiten lagen, die in dieser Kunstform — wenn sie nicht zerfallen sollte — gar nicht auch nur berührt werden durfte, dies stellt sich uns jetzt wohl deutlich heraus, mußte dem Dichter und Componisten jener Periode aber vollständig entgehen: denn ihnen konnten von allen dramatischen Möglichkeiten nur diejenigen aufstoßen, die in dieser ganz bestimmten und ihrem Wesen nach durchaus beschränkten Opernmusikform zu verwirklichen waren. Die Grundlage und der eigentliche Inhalt der Spontini'schen Oper war hohl und nichtig, die auf ihnen sich kundgebende musikalische Form bornirt und pedantisch: (der ausführliche Beweis hiervon findet sich auf Seite 45 bis 48) — gleichwohl war diese Oper in ihrer Beschränktheit doch ein aufrichtiges, in sich klares Bekenntniß von Dem, was in dem Genre zu ermöglichen sei, ohne die Unnatur in ihm zum Wahnsinn zu treiben. Die moderne Oper dagegen ist die offene Kundgebung dieses wirklich eingetretenen Wahnsinns. Um ihr Wesen näher zu ergründen, folgen wir W. jetzt erst in der frivolen Richtung der Opernmusik.

Wir sahen Gluck und seine Nachfolger, eine „reflectirte" Richtung der Opernentwicklung, in der die Musik grundsätzlich zur Anordnerin des Dramas erhoben wurde, und diese Richtung übrigens vor einem unmusikalischen Pariser Publikum sich ausbilden: diesen Erscheinungen gegenüber sehen wir jetzt Mozart, eine durchaus „naive" Richtung, in der die edelste Eigenschaft der Musik bei glücklicher Begabung sich bewußtlos und ganz von selbst geltend machte, und diese Richtung vorzüglich in Italien, dem Heimathlande der modernen Musik. Wie hoch W. diesen einzigen Mozart stellt, kann man auf gar mancher Seite seiner Schriften lesen; daß aber endlich einmal rund heraus gesagt wird, wie Mozart wohl in ungetrübtester Naivetät den rein musikkünstlerischen Gehalt der Opernform zu höchster Blüthe entwickelte, für die Geschichte der Oper, als eines eigenen Kunstgenres, jedoch von nur sehr geringer Bedeutung war: das thut gerade heut zu Tage Noth, wo man keine Theaterkritik über den Don Juan lesen kann, ohne diese Oper nicht als das erste aller musikalischen Dramen bezeichnet zu finden. Es giebt einen Standpunkt und das ist der Wagner'sche, von dem aus vor Allem gerade der Don Juan als ein sehr mangelhaftes Drama erscheinen muß. Dieser Standpunkt verlangt von dem wahren Drama höchste Unmittelbarkeit der Wirkung, als erste Bedingung hierfür höchste Klarheit und Verständlichkeit der dramatischen Handlung, vollständigste Rechtfertigung dieser Handlung aus der Gesinnung der Handelnden: von dergleichen Dingen ist im Don Juan wenig zu spüren. „Mozart hätte sicher das wahrste, schönste und vollkommenste Drama dichten geholfen, wenn eben der Dichter ihm begegnet wäre, dem er als Musiker gerade nur zu helfen gehabt haben würde. Der Dichter begegnete ihm aber nicht: bald reichte ihm nur ein pedantisch langweiliger, bald ein frivol aufgeweckter Operntextmacher seine Arien, Duetten und Ensemblestücke zur Composition dar, die er dann, je nach der Wärme, die sie ihm erwecken konnten, so in Musik setzte, daß sie immer den entsprechendsten Ausdruck erhielten, dessen sie nach ihrem Inhalte irgend fähig waren". Daher nun auch der unerquickliche Anblick des Kunstschaffens der sogenannten Nachfolger Mozart's, die sich einbildeten, die Oper dieses Componisten sei etwas durch die Form Nachzuahmendes, wobei natürlich übersehen wurde, daß diese Form an sich Nichts, und Mozart's musikalischer Geist eben Alles gewesen war. Der Feuerstrom der Mozart'schen Musik floß aus den Formen der Oper dahin, wo er in immer freierer und unbeengenderer Einhegung seinem natürlichen Verlangen nach sich ausdehnen konnte, bis wir ihn in den Symphonien Beethoven's zum mächtigen Meere angeschwollen wiederfinden.

In den Formen der Oper blieb jetzt nur noch Eines auszusprechen übrig: der Quell des ganzen Opernwesens, die nackte, ohrgefällige, absolut melodische Melodie. Während im Volksliede Wort= und Tondichtung Eins und untrennbar sind, finden wir in der Opernarie — dieser corrumpirten Volksweise und dem Ursprunge der ganzen Oper — nur ein musikalisches Substrat: den Duft einer Blume ohne Leib. Der diesem Dufte nun wieder einen Körper gab, der ungemein geschickte Verfertiger künstlicher Blumen war Rossini. Als das einzig Lebendige in der Oper war ihm die Melodie aufgegangen, die Melodie, die eben nur Melodie war und nichts Anderes, die in die Ohren gleitet — man weiß nicht

warum, die man nachsingt — man weiß nicht warum, die man heute mit der von gestern vertauscht und morgen wieder vergißt — man weiß auch nicht warum, die schwermüthig klingt, wenn wir lustig sind, die lustig klingt, wenn wir verstimmt sind, und die wir uns doch vorträllern — wir wissen eben nicht warum? Diese Melodie schlug Rossini an, und — siehe da! — das Geheimniß der Oper ward offenbar. Was Reflexion und ästhetische Speculation aufgebaut hatten, rissen Rossini's Opernmelodien zusammen, daß es wie wesenloses Hirngespinnst verwehte. Rossini machte alles Opernpublikum der Welt zum Zeugen der ganz bestimmten Wahrheit, daß dort die Leute nur „hübsche Melodien" hören wollten, wo es irrenden Künstlern zuvor eingefallen war, durch den musikalischen Ausdruck den Inhalt und die Absicht eines Dramas kund zu thun. Rossini gab den eigentlichen Ausschlag in der Opernfrage: er appellirte mit Haut und Haar der Oper an das Publikum.

Mit Rossini ist die eigentliche Geschichte der Oper zu Ende. „Sie war zu Ende, als der unbewußte Keim ihres Wesens — die aus dem Volksliede in die Opernarie übertragene absolute Melodie — sich zu nacktester, bewußter Fülle entwickelt hatte, der Musiker als der absolute Factor dieses Kunstwerkes mit unumschränkter Machtvollkommenheit, und der Geschmack des Theaterpublikums als die einzige Richtschnur für sein Verhalten anerkannt war. Sie war zu Ende, als jedes Vorgeben des Dramas bis zur Grundsätzlichkeit thatsächlich beseitigt, den singenden Darstellern die Ausübung unbedingtester und ohrgefälligster Gesangsvirtuosität als ihre einzige Aufgabe, und ihre hierauf begründeten Ansprüche an den Componisten als ihr unveräußerlichstes Recht zuerkannt waren. Sie war zu Ende, als die große musikalische Oeffentlichkeit unter der vollständig charakterlosen Melodie einzig den Inhalt der Musik, in dem losen Zusammenhange der Operntonstücke einzig das Gefüge der musikalischen Form, unter der narkotisch berauschenden Wirkung eines Opernabends einzig das Wesen der Musik ihrem Eindrucke nach allein noch begriff. Sie war zu Ende — an jenem Tage, als der von Europa vergötterte, im üppigsten Schooße des Luxus dahinlächelnde Rossini es für geziemend hielt, dem weltscheuen, bei sich versteckten, mürrischen, für halbverrückt gehaltenen Beethoven einen — Ehrenbesuch abzustatten, den dieser — — nicht erwiederte.

(Schluß folgt.)

Herr Fétis,

Vorstand des Brüsseler Conservatoriums, als Mensch, Kritiker, Theoretiker und Componist.

Mitgetheilt von

C. Gollmick.

Die Kunst ist Gemeingut der Menschheit — sie kennt kein specielles Vaterland — und wenn diese Sätze auch zur Zeit noch faktischen Ausnahmen unterliegen, wenn hier und da der Genius freier und kräftiger waltet, als anderswo, so ist doch das Princip, die Idee der Allgemeinheit festzuhalten, und weit hinaus über Länder- und Völkergrenzen muß das Auge schweifen, das Gute anerkennend adoptiren, an dem Schlimmen sein Urtheil schärfen, und warnend vor ähnlichen Gebrechen zurück in die Heimath blicken.

In diesem Sinne nehmen wir auf den Grund eines Leitartikels in der musikalischen Zeitschrift „Diapason" zu Brüssel Veranlassung, eine ernste Stimme zu erheben gegen ein eclatantes Beispiel kameradschaftlicher Lobhudelei, oder besser gesagt, höchst selbstsüchtiger Lobhudelei eines Günstlings, da, wie wir ferner zeigen werden, der Gepriesene blos als Mittel zur Verherrlichung des Anpreisers ausersehen war.

Die Stelle der Professur für den Orgelunterricht an dem Conservatorium zu Brüssel ward vor einiger Zeit mit einem Hrn. Lemmens besetzt. Derselbe war früher Schüler desselben, gab eine Sammlung von Orgelmusik heraus, und Hr. Fétis sen., der Vorstand des Instituts, glaubte seinen einstigen Schüler mit folgenden Worten einführen zu müssen:

„Endlich ist die Zeit für Frankreich und Belgien gekommen, wo beide sich aus dem Zustande der Unbedeutendheit in Bezug auf Orgelcomposition und Orgelspiel Deutschland gegenüber erheben können. Die Orgelschule am Pariser Conservatorium blieb lange ohne Resultate, obgleich man diese von ihm erwarten konnte, und auch einige Künstler von Bedeutung daraus hervorgingen; es sei mir erlaubt zu sagen, daß ich glaube, daß sich das Brüsseler Conservatorium auf einem besseren Wege mit seiner Orgelschule befindet. Der neue damit betraute Professor ist, wie bekannt, Hr. Lemmens. Schon ein tüchtiger Pianist, ehe er sich dem Studium des Orgelspieles widmete, hatte er lange und gründliche Studien im Satze gemacht, und nach der Reihe alle Preise an den Concursen errungen. Nachdem er den ersten Preis im Orgelspiel davongetragen, ging er, wohl fühlend, daß ihm dies noch mangelte, sein Talent zur letzten Ausbildung zu bringen, nach Deutschland, wo er seine

Studien unter Hrn. Hesse fortsetzte. Nachdem er lange hier verweilt, kam er mit einem Briefe des berühmten Breslauer Organisten zurück, worin dieser sagt: „ich wüßte nicht, was ich Hrn. Lemmens noch lehren sollte" und doch wurde der junge Künstler, sich selbst überlassen, von nun an noch größer. Mit wahrer Leidenschaft warf er sich in seine Kunst und seinen Wirkungskreis, da er die Stelle eines Professors des Orgelspiels an dem Conservatorium angetreten, dessen Schüler er war. Der letzte Concurs seiner Eleven lieferte herrliche Resultate; glänzendere noch lassen sich für die Folge erwarten, und die Schule des Hrn. Lemmens wird sich unzweifelhaft eines guten und wohlbegründeten Namens zu erfreuen haben. Keiner spielt Bach'sche Musik vorzüglicher, keiner verehrt dieselbe inniger, als Hr. Lemmens" ꝛc.

Hierauf bleibt Hr. Fétis, ohne sich in eine tiefer gehende gründliche Analyse einzulassen, weislich auf der Oberfläche, bewegt sich in Gemeinplätzen, die ihn nicht so leicht blos stellen können, allein am Schlusse heißt es:

„Es giebt weder in Frankreich noch anderswo Etwas, was das Orgeljournal des Hrn. Lemmens zu ersetzen im Stande wäre!"

Das ist etwas stark; es sei uns deshalb vergönnt, nur einige Stellen statt vieler aus den Werken des Lehrers wie des Schülers einer näheren Prüfung zu unterstellen.

(Fortsetzung folgt.)

Endabfertigung des musikalischen Grenzboten*).

Der Grenzbotenreferent legt in seinem Artikel, überschrieben: „musikalischer Dilettantismus", statt dessen er, beiläufig, einen etwas glücklicheren Vorwand hätte finden können, um gegen die „Wagner'sche Schule" zu Felde zu ziehen, vorzüglich auf den Umstand Gewicht, daß er auf's hohe Pferd gekommen, jetzt weder an der Neuen Zeitschrift für Musik noch mitarbeitet, oder an sonstigen „kleinen" Klatschblättern, sondern im höchsten literarischen Areopag zu Leipzig, den Grenzboten, richterliche Funktionen ausübt, indem er der Kunst eine Bahn vorschreibt, welche sie nicht wandeln wird. Nun das „kleine Klatschblatt" wurmt seine Mitarbeiter nicht; wenn man einmal diese Terminologie cultivirt, so ließe sich auch von „großen" Klatschblättern reden. Wenn Ref. jedoch vermeint ein bedingtes Lob in den Grenzboten sei ernster zu nehmen als ein kritischer Ausspruch der Neuen Zeitschrift, so muß diese Anmaßung zurückgewiesen werden. Die N. Z. behauptet ebenfalls ein ernstes, wissenschaftliches Blatt zu sein und, wenn auch vollkommen in Abrede gestellt werden muß, daß sie, wie S. 301, Z. 24 der Grenzboten irrig gewähnt wird, „ausschließlich für Musiker bestimmt" sei (wie reimt sich dies zusammen mit dem Vorwurf des „allgemein ästhetischen Geredes" und des „phrasenhaften Dilettantismus"?!) so beansprucht sie mindestens dieselbe Berechtigung zu gültigen Urtheilen über Musik zu haben als ein literarisches Blatt, das für Jedermann bestimmt ist, nur nicht für den „ausschließlichen Musiker".

Das zweite Pallium, in das Sie Sich hüllen, ist der Stolz auf Ihre Principlosigkeit, oder Weitherzigkeit des Geschmacks und Urtheils. Die „Wagner'sche Schule" braucht sich gegen den Vorwurf der Engherzigkeit nicht zu vertheidigen, der in den Schriften ihres Parteiführers seine glänzende Widerlegung findet. Von jener Weitherzigkeit hält sie sich freilich fern, die das Kunstschöne und Kunstunschöne in denselben Topf wirft; doch ist auch dies eine individuelle Ansicht, und nach Umständen in Ermangelung eines andern, auch ein recht gangbares Unterscheidungsmerkmal von den „Exclusiven".

Auf Seite 302, Z. 11 und ff. begegnen wir endlich einem Passus, der unsere vollste Heiterkeit erregt hat und Ihren Artikel so naiv in das Licht stellt, welches wir ihm wünschen, daß er uns eigentlich alle weiteren Beleuchtungskosten erspart. Sie sprechen da ganz plötzlich von der „aristokratischen Musik Wagner's", denunziren ihn als „eingefleischten Aristokraten", treten als „Vertreter der gemäßigten Demokratie gegen den aristokratischen Hochmuth der musikalischen Priesterschaft auf". Zwei Seiten vorher (S. 300, Z. 8—10) heben Sie als eine handgreifliche Ungereimtheit aus Brendel's Musikgeschichte den Ausdruck „demokratischer Beethoven" hervor. Nun frage ich jeden Unbefangenen, welches Urtheil Sie folgerecht über Ihren Ausdruck „aristokratischer Wagner" fällen müssen? Wagner ist allerdings ein Aristokrat in gewissem Sinne, nur nicht in demjenigen, welchen Sie dem Worte unterlegen; seine Schule wird es jedoch auch in diesem Sinne sein, als sie heute durch meine Wenigkeit zum letzten Male auf ähnliche Ausfälle antworten wird.

Doch wir fahren fort, Ihnen die Antinomien nachzuweisen, deren Sie Sich schuldig machen. Die „Flotow'sche Opernmusik, die „Melodien", welche „Drehorgeln und Harfenmädchen" sich aneignen und auf

*) Wir bemerkten schon in Nr. 24, Bd. 35, daß wir unserem Mitarbeiter Raum zu einer Erwiderung lassen müßten, stimmen aber vollkommen mit ihm überein, wenn er bemerkt, daß dies sein letztes Wort in dieser Sache sei. D. Red.

Jahrmärkten colportiren, machen nach Ihrer Ansicht die „demokratische“ Musik aus, wenn von einer solchen überhaupt nur beziehungsweise die Rede sein könne. Wagner, ein abgesagter Feind Flotow's, des „demokratischen“ Musikers, als welchen sie den mecklenburgischen Freiherrn bezeichnen, Wagner, der weder für die Drehorgeln, noch für die Harfenmädchen musizirt, und dennoch behauptet, Demokrat zu sein und von naturwüchsiger, volksthümlicher Kunst spricht, gilt Ihnen für ein Räthsel ohne Auflösung, oder für einen Künstler, der sich und Andere belügt, und Sie treten daher dem Pseudodemokraten Wagner als Aristokrat, dem Pseudoaristokraten Wagner als Demokrat entgegen, — wollte sagen als Vertreter der gemäßigten Demokratie, und demzufolge, nach Ihrer eigenthümlichen Definition der demokratischen Musik, wohl als Vertreter der „ernsten“ Drehorgeln und der „gemäßigten“ Harfenmädchen? Eine heillosere Begriffsverwirrung ist uns seit lange nicht vorgekommen. Sie müssen nach jedem Absatz Ihre Feder anstatt in Tinte, in „den stillen Strom des Lethe“ getaucht haben, der bekanntlich auch schwarz ist. Nun, ich habe durchaus nichts gegen eine Schreibart, die am rechten Orte angewendet, die heitersten Quiproquo's hervorbringen kann; wenn aber der „ernste“ Referent eines „ernsten“ Blattes in einer „ernsten“ Polemik von etwa 5 Seiten so grelle Widersprüche als die angedeuteten, nicht zu vermeiden weiß, so scheint er uns eben nicht das Recht zu haben, über ein Werk wie die Musikgeschichte Brendel's, kurz das Verdammungsurtheil auszusprechen, weil er so glücklich gewesen ist, aus 546 enggedruckten Seiten eine halbe Seite von vermeintlichen Ungereimtheiten herauszufinden, die trotz des guten Willens des Ref. sie durch Losreißung aus dem Zusammenhange dazu zu stempeln, dem nachdenkenden Leser der Grenzboten schwerlich als solche erscheinen werden.

Wir leisten Verzicht darauf, den Referenten der Grenzboten zu belehren, welch' unermeßlicher Unterschied zwischen der Praxis Wagner's und jener der derzeitigen „conservativen“ Beherrscher des Operngenres, welche Uebereinstimmung zwischen Wagner's Theorie und Praxis obwaltet. Er möge Wagner's Opern erst hören und sehen, ihrer Verkörperung durch die dramatische Darstellung; vielleicht vermag die lebendige Anschauung, was das bloße Skelett des Clavierauszuges auf ihn nicht vermocht hat. Allerdings ist das Kunstwerk der Gegenwart die Basis des Kunstwerks der Zukunft — aber gegenwärtiger Artikel in Nr. 2 der N. Z. würde ebenfalls nicht vorhanden sein ohne den Grenzbotenartikel von Nr. 47.

Im Uebrigen können wir unserem Gegner auf seine zärtliche Sympathie für die Tanzkunst in ihrer jetzigen Gestalt, nur zurufen: studia la danza et lascia la musica; wir können nur depreziren, wenn er den süßen Wahn hegt, daß wir unter dem Ausdruck „Bourgeoishaftigkeit“ ganz speciell das directe Gegentheil von „Pöbelhaftigkeit“ verständen, und wenn er uns vorwirft, die „Wagner'sche Schule operire nur mit den Kategorien von sittlich und unsittlich“, so trifft dieser Vorwurf zwar leider nur das allerletzte Wort unserer Erwiderung auf den Artikel über Richard Wagner, doch möge das Neubekenntniß, daß wir bei gewissen Angriffen die Kategorien: abgeschmackt und kurios, spaßhaft und langweilig in der That besser am Platze finden, als die obengenannten, ihn über diesen Punkt beruhigen.

Desgleichen können wir auch noch versichern, daß wenn Brendel in seiner Musikgeschichte „in Mozart's Wesen die Ironie“ in Haydn's Wesen die Laune und in Beethoven's Wesen den Humor findet, er an dieser Stelle weder unter „Ironie“ Aehnliches wie die Aeußerung des Hrn. Grenzbotenreferenten „Feuerbach's Angriffe auf den Glauben haben den Generalbaß nicht erschüttert“ subsumirt, noch unter „Laune“ die Hyperparadoxien desselben rechnet, noch endlich unter „Humor“ die „edle Resignation desselben auf seinen christlich germanischen Stammbaum“ begreifen wird. — Der Hr. Grenzbotenreferent lasse sich zum neuen Jahr eine Encyklopädie der Aesthetik bescheeren.

Doch — „ich bin des trocknen Tons nun satt“, trotz der mannichfachen Modulation und im Grunde habe ich auch Unrecht gehabt, so zu eifern. Schreibt der Grenzbotenreferent denn nicht für die Leser dieser „Zeitschrift für Politik und Literatur“, also für Dilettanten? Hat er dies in seinem ersten Artikel über Wagner nicht selbst erklärt? Verlangt er nicht vor Allem „die Berücksichtigung des größeren Publikums“, also der Dilettantenschaft? Nun, da ist er ja der Genosse und Parteigänger von uns anderen Dilettanten; er steht mit uns auf gleichem Boden, wir dürfen ihn als den Stifter einer Zweigschule des musikalischen Dilettantismus begrüßen! Möge diese Schule floriren! Wir geben ihr unsern Segen und werden uns ohne alle Eifersucht über ihr Gedeihen freuen.

Bw.

Aus Zürich.

December 1581.

Concert des Hrn. Osthoff: die Concertsänger in Zürich. Concert des Frl. Tourny. Die Pianofortefabriken. Die Oper in Zürich und Bern. Concert des Hrn. Bohrer in Basel. Der Pianist Adler in Lausanne.

Die Reihe unserer Winterconcerte eröffnete das des Hrn. Osthoff aus Braunschweig, eines jungen

Tenoristen, welcher sich seit einiger Zeit hier niedergelassen und dessen Auftreten im Concertsaale von uns mit Freuden zu begrüßen war. Denn so reich wir an guten Tenor-Chorstimmen sind, so arm sind wir an solchen Solisten. Leider war trotzdem das Concert des Hrn. Osthoff, obschon er sich schon vorher wiederholt hatte hören lassen, äußerst schwach besucht. Der Sänger, früher längere Zeit Concertsänger in Amsterdam, besitzt eine sehr weiche und durchgebildete Stimme und trägt das Lied mit ebenso viel Verstand als Gefühl vor: von jedem Haschen nach Effect ist er frei. Auf der Bühne würde er, von seiner Aeußerlichkeit sehr begünstigt, ein guter Tenor für lyrische Partien sein, jedoch muß er, bei einem sehr zarten Organismus, Körper und Stimme schonen. Im Concert brach ihm zuletzt dieselbe, als er, freilich höchst unbedachtsam, die Arie des Rienzi, Act 5, mit Pianofortebegleitung zu singen, unternahm. Denn bei derartigen Forcegesang ist die Orchesterbegleitung sowohl zum Verständniß des Hörers, wie als elastischere Stütze des Sängers unerläßlich. Dagegen sang er zwei zart und klar empfundene Lieder von W. Baumgartner, unter dessen fein gespielter Begleitung mit besonderem Reiz. — Ebenso wie zeither der Tenor ist in unseren Concerten der tiefere Baß unvertreten. Dagegen haben wir in zwei Dilettanten, den Hrn. Karl Keller und Cloeta, zwei recht brave Baritonisten, von denen sich der Erstere durch sein sonores und geschmeidiges Organ, wie durch gemüthvollen, warmen Vortrag, Letzterer dagegen, von F. Abt gebildet, durch äußerst lebhafte und wirksame Wiedergabe komischer Gesänge auszeichnet. Daneben hören wir noch zuweilen ein trefflich einstudirtes Quartett von Sängern, welche der „Harmonie" angehören. Als Concertsängerinnen sind die Damen Hünerwedel (Sopran), Kammerer (Mezzosopran), und Nordorf die Aeltere (Alt) zu nennen, außer denen früher noch Frl. Corrodi (Sopran) thätig war, welche aber seit einiger Zeit, sich auf Unterrichtsertheilung beschränkend, nicht mehr öffentlich singt. Die bedeutendste dieser Sängerinnen ist Frl. Nordorf, ebenfalls eine Schülerin Abt's, indem ihre volle und runde Stimme, deren Tiefe kräftig ist, ohne outrirt zu sein, durch einen schulgerechten und innigen Vortrag gehoben wird. Ganz vorzüglich ist sie im tiefernsten Vortrag, namentlich im Kirchengesang, wie auch ihre Solos in der Aufführung des „Messias" beim vorjährigen Musikfeste in Bern einstimmig als die besten bezeichnet wurden. Während der Wintersaison hören wir aber gewöhnlich die Theatersänger auch im Concerte.

Dem Osthoff'schen Concerte folgte ein von Frl. Minna Tourny aus Frankfurt a. M. gegebenes, welche sich als Schülerin Bordogni's ankündigte und schon in Bern, wie es heißt, mit Beifall gesungen hatte. Hier ward ihr ein solcher nur theilweise, obwohl sie von Schnyder von Wartensee unbegreiflicher Weise empfohlen worden war. Das Organ von Frl. Tourny befähigt sie bei einer, wie es scheint, allzu zarten Gesundheit, weder für das Theater, noch für den Concertsaal, ja kaum vermag sie den Salon mit ihrer Stimme auszufüllen. Dieselbe hat einen äußerst geringen Umfang, der ganz dünne Kopfton beginnt schon in der einmal gestrichenen Octave und die Tiefe, — sie gerirt sich als Altistin — ist ohne Metall und Rundung. Daß sie noch „Schülerin" ist, hört man an ihrem Vortrage, nicht aber, daß sie „Bordognis Schülerin" ist. Zwar wagt sie sich nur an leichte Cavatinen, allein wenn ihr auch die Coloratur, wenigstens aufwärts so ziemlich gelingt, so verzieht sie den Mund doch noch wie bei der ersten Spiegelprobe, verschleppt die Tempi, lächelt viel und unpassend, singt Alles in blasirtem Piano, freilich weil sie muß, und spricht den Text übel aus. Noch ausdrucksloser sang sie die wahrscheinlich von ihr selbst einstudirten deutschen Lieder. Doch spielte sie die nicht leichte Pianofortebegleitung des einen sehr sicher und gut nüancirt. Wenn uns bei dem Alten Schnyder's Begleitschreiben räthselhaft waren, so war es noch mehr der Umstand, daß ihr Bordogni schon das Reisen und Auftreten gestattet hatte. — Die hiesige Pianofortefabrik von Hübert und Hüni hat auf einem in der Londoner Industrieausstellung gewesenen Flügel eine Auszeichnung erhalten. Diese Fabrik, deren Inhaber früher getrennt arbeiteten, und von welchen Hr. Hübert, ein geborener Würtemberger die bedeutendere Kraft ist, versorgt einen Theil der Schweiz mit Instrumenten, baut dieselben in allen Formen, und liefert manches Gute. Inzwischen sind die Preise der schweizerischen Instrumente überhaupt, verglichen mit denen der deutschen, noch sehr hoch, so daß letztere, trotz der Fracht, und des bedeutenden Eingangszolls von 6 Fl. 40 Kr. Rh. jedenfalls noch mit den unsrigen concurriren könnten, nur müßte das Aeußere dem hiesigen Meublement entsprechen, das durchgängig aus Nußbaumholz besteht. Neben Hübert und Hüni haben die HH. Sprecher und Bär neuerdings hier in Zürich eine zweite größere Fabrik etablirt, welche auch die Londoner Ausstellung beschickt hatte und sich, obwohl ohne Auszeichnung verblieben, dennoch hinsichtlich ihrer Instrumente mit jener Fabrik recht wohl messen kann. Hr. Sprecher, ebenfalls ein Deutscher, war früher Hr. Hübert's bester Arbeiter. — Das Theater hat die „Hugenotten" „Zaar und Zimmermann", den „Wildschütz", die „weiße Dame", „Figaros Hochzeit", die „Stumme" gebracht. Man giebt fast nur Opern, die großen wiederholt; die Betheiligung am Abonnement soll nun

eine leidliche sein, obwohl die Oper Das nicht ist und werden kann, was sie im vorigen Winter war. — In Basel ist für diesen Winter kein Theater etablirt, dagegen finden seit Kurzem in Bern unter der Direction des Hrn. Hehl Vorstellungen Statt. — In Basel hat am 12'en d. M. ein Concert des Hrn. Max Bohrer, von der Stuttgarter Kapelle und weithin bekannt als ganz vorzüglicher Violoncellist, stattgefunden. — Der Pianist Hr. Vincent Adler aus Wien, welcher sich schon seit ein Paar Jahren in der Schweiz aufhält und gegenwärtig in Lausanne lebt, hatte vor einiger Zeit das Unglück, sich beim Umwerfen mit einem Wagen das eine Handgelenk zu verstauchen, ist aber jetzt soweit wieder hergestellt, daß er nächstens ein Concert geben will. Er gedenkt sich dann nach Paris zu wenden. ——.

Leipziger Musikleben.

Viertes Concert des Musikvereins Euterpe am 30sten Dec. 1851.

Die Ouvertüre zu „Coriolan" von Beethoven eröffnete das heutige Concert, und wurde dieselbe, wie auch später die zum „Wasserträger" von Cherubini, tadellos vorgetragen. Die Gesangsvorträge waren von Frl. Tonner durch die beiden Arien aus der „Nachtwandlerin" und von Balfe die sogenannte Walzer-Arie vertreten. Wir können über Frl. Tonner nur wiederholen, was wir schon das erste Mal sagten: Frl. Tonner hat gute Stimme und Talent, aber jedenfalls würde es von großem Nutzen für sie sein, wenn sie sich mehr dem getragenen Gesang hingäbe, denn nur durch Uebung in gehaltenen Tönen bildet sich Ohr und Vortrag, wie auch eine reine Intonation, und Coloratur und Triller kommen dann später in das rechte Verhältniß. — Hr. Welker, Mitglied des Vereins, versuchte sich zum ersten Male in der Phantasie-Caprice für Violine von Vieuxtemps, und leistete Anerkennungswerthes. — Leider konnte im zweiten Theil die neue Schumann'sche Symphonie, die viele seiner Freunde und Verehrer angelockt hatte, nicht ausgeführt werden, da durch die Aufführung einer Spontini'schen Oper im Theater mehr Kräfte wie gewöhnlich dort in Anspruch genommen wurden, die dem heutigen Abende entzogen waren. Mit Dank nahmen wir die schöne B-Dur Symphonie von Beethoven dafür hin, und können nur nicht ganz mit deren Ausführung uns zufrieden gestellt erklären, da dieselbe, in der Auffassung wohl eine der schwersten, vom Dirigenten nicht fein genug nüancirt, und namentlich immer die Stellen, wo Beethoven so bezaubernd schön die Themen wieder einleitet, viel zu gleichmäßig gehalten und zu streng tactirt wurden; auch war das Tempo des zweiten Satzes wohl schneller, als man gewöhnt ist es zu hören. Jedenfalls hatte die schnelle Aenderung der Symphonien viel Antheil an dem weniger gelungenen Vortrage, und soll dies deshalb kein Tadel sein. 2

Kleinigkeiten.

Von C. U.

I.

Zum „Dramatischen" in der modernen Oper.

Die Zahl Derjenigen, die bei der Lobpreisung der unsterblichen Werke des „modernen Orpheus" den Accent auf die Musik derselben an und für sich legen, ist allerdings nur sehr gering, denn es gehört in der That nicht weniger als der complette Mangel jeglichen Sinnes für Musik dazu, um sich bis zu einem solchen Wahnsinn zu versteigen, und trotz aller herrschenden Geschmacklosigkeit und Verkehrtheit des Urtheils im heutigen Publikum ist dieser Mangel doch nicht eben häufig anzutreffen; — auch müßte es ein völlig vergeblicher Versuch von unserer Seite bleiben, Leute solchen Schlages vom Gegentheil ihrer Meinung zu überzeugen, da wir ihnen gar nicht beizukommen vermögen. Desto größer aber ist die Zahl Derjenigen, die den Unwerth der Musik Meyerbeer's — was Schönheit, Neuheit der Erfindung, Wärme, selbst bloße objective Wahrheit des Ausdrucks anbelangt — aufrichtig eingestehen, einen tieferen Eindruck derselben jedoch durch die Art ihrer Verwendung, schließlich durch das dramatische Ganze, zu dessen erhöhter Wirkung sie dienen soll, empfangen zu haben behaupten. Wie gründlich sich irrt, wer den Opern Meyerbeer's einem dramatischen Werth — selbst nur im allerniedrigsten Sinne des Worts — zugesteht, dies könnte man ausführlich nachweisen, wenn man Bücher schreiben wollte. Da die Bekehrung der Leute von der letztgenannten Art uns am Herzen liegen muß, wir uns jedoch nicht mit Bücherschreiben, sondern nur mit „Kleinigkeiten" für Zeitschriften befassen, so müssen wir uns und unsere Leser sich mit der Besprechung einzelner charakteristischer Züge begnügen, die gleichwohl auf das Deutlichste zeigen, welche Bewandtniß mit dem „Dramatischen" in den Meyerbeer'schen Opern es eigentlich hat.

Wir dürfen, um uns nicht zu hoch zu versteigen, von dem Drama im wahren Sinne natürlich gar nicht reden. Wir lassen uns vielmehr herab bis zu der Tiefe, in welcher die moderne Oper ihr jammervolles

Dasein fristet, und verlangen hier blos den Schein von Dem, für was der Held derselben seine Machwerke ausgiebt. Wir fordern daher keineswegs eine wirkliche Einheit des dramatischen Kunstwerks, sondern blos, daß er bemüht sei, die bunten Einzelheiten seines dramatischen Wirrwarrs in eine Art von Zusammenhang zu bringen, so daß es wenigstens den Anschein gewinne, als sei dieser Zusammenhang, die Beziehung alles Nebensächlichen auf ein Hauptsächliches, nicht aber das volle Gegentheil einer solchen künstlichen Einheit, die eigentliche dramatische Absicht des Opernmachers. Z. B.: In der hochgepriesenen Kirchenscene des Propheten marschiren plötzlich 8—12 Chorknaben vor dem Souffleurkasten auf, machen hier Front nach dem Publikum zu und singen in dieser Stellung nach dem Dudeldum der Orgel jene berühmte Melodie aus Rossini's Othello, die einst der rheinische Lobredner des „Propheten" sich selber loben ließ. Nach diesem Gesange aber mischen die Knaben sich unter das Volk, um hier nach kurzem dramatischen Leben eines baldigen dramatischen Todes zu versterben. Jeder andere Opernmacher würde bei beliebter Verwendung dieser Chorknaben vor Allem darauf bedacht gewesen sein, sie in das Ceremoniell des ganzen Kirchenauftritts in irgend einer Weise, jedenfalls aber so zu verweben, daß ihr Dasein den Anschein einer inneren dramatischen Berechtigung erhielte. Ganz das Gegentheil thut Meyerbeer, dem es blos um die fortwährende Zerstreuung seines Publikums zu thun ist und der daher auf möglichste Isolirung der Einzelheiten bedacht sein muß, aus denen er sein dramatisches Allerlei zusammengesetzt, damit die Aufmerksamkeit der Zuschauer stets durch diese Einzelheiten vollständig in Anspruch genommen, von der Anforderung eines nothwendigen und harmonischen Ganzen, das er nicht geben kann, aber abgelenkt werde. Und so geschieht es denn auch: keinem der Zuhörer fällt es ein, während des Gesanges der Knaben etwas Anderes zu hören und zu sehen, als die sich selbst lobende Melodie des Gesanges und die auf der Brust gekreuzten ungewaschenen Hände der Chorknaben: — die dramatische Handlung der Scene ist während dieser Zeit rein vergessen. — Ganz auf die nämliche Weise verfährt Meyerbeer hinsichtlich der Verwendung uralter oder nagelneuer Instrumente: durch die Viola d'amore und die Baßclarinette sucht er nicht etwa das Orchester zu bereichern, sondern ganz vereinzelt stellt er sie im Solo zur Schau, damit sie ja keine andere als eine nur zerstreuende, von dem Ganzen ablenkende Wirkung machen. Wenn daher nun während des Soldatenliedes im Anfange des dritten Actes der „Hugenotten" die neue und verbesserungssüchtige Regie eines namhaften Operntheaters die Soldaten in eine straffe, langgestreckte Reihe vor das Publikum treten, und in dieser Stellung das wundervolle „Rataplan" absingen und mit stummen Trommelwirbeln bloßer Hände begleiten läßt, so haben Diejenigen sehr Unrecht, welche da meinen, die Soldaten müßten dieses Lied eigentlich zwanglos an den Trinktischen singen und den Tact dazu mit den Bechern klopfen, damit die dramatische Handlung der Scene einen einigermaaßen natürlichen Anstrich gewinne: denn gerade jene Anordnung der Regie zeugt von dem tiefsten Verständnisse des „Dramatischen" in der modernen Oper.

Deutsche Original-Opern neuerer Zeit.

Mitgetheilt von Carl Gollmick.

Fortsetzung von Nr. 48 u. 50 im Juni 1845, von Nr. 14 im August 1846, von Nr. 50 im Juni 1847, von Nr. 36 im Mai 1848, von Nr. 14 im August 1849, und Nr. 18 im August 1850.

Percival und Griseldis. Buch von Carlo, Musik von Carl Schnabel. Gegeben in Berlin.

Der geprellte Alcade. Komische Oper vom Musikdirector Herr. Gegeben in Cöln.

Der Orakelspruch, von demselben.

Gudrun. Große Oper in vier Acten. Buch und Musik von C. Mangold. Gegeben in Darmstadt.

Casilda. Große Oper. Buch von Tenelli, Musik von dem Herzog von Coburg. Gegeben in Gotha und Wien.

Die rothe Maske. Komische Oper. Buch von M. G. Friedrich, Musik von Ernst Pauer. Gegeb. in Mannheim.

Paquitta, von Dessauer. Gegeben in Wien.

Oberon, von demselben. Gegeben ebendaselbst.

Ein Abenteuer Carl's des II. Buch nach dem Französischen von Mosenthal, Musik von Hoven. Gegeben in Leipzig.

Heimkehr aus der Fremde. Liederspiel von Felix Mendelssohn-Bartholdy (Op. posth.). Gegeben ebendaselbst.

Mathilde. Eine ernste Oper. Musik von Adolf Gazzera. Gegeben in Cöln.

Der Liebescommissar. Komische Oper. Musik von demselben. Gegeben ebendaselbst.

Die beiden Königinnen, vom Concertmeister Hellmesberger. Gegeben in Hannover.

Ziska. Buch von Ketch, Musik von Scholewsky. Gegeben in Königsberg.

Die Schlittenfahrt von Nowgorod. Musik von J. Strauß. Gegeben in Carlsruhe.

Die letzten Tage von Pompeji. Buch von Dr. Jul. Pabst, Musik von A. Pabst, Musikdirector in Königsberg. Gegeben in Dresden.

Aurelia, die Braut von Bulgarien. Große romant-

tische Oper in drei Acten. Buch von Carl Gollmick, Musik von Conradin Kreutzer (Op. posth.). Gegeben in Cassel und Darmstadt.

Kleine Zeitung.

Frl. Marie Wieck hat am 30sten December ihre Soiréen in Dresden beschlossen. C. B. berichtet darüber: „Die letzte dieser die Freunde des Clavierspiels und guter Musik überhaupt fesselnden Soiréen brachte fast eine Ueberfülle classischer Productionen, in derem Vortrage sich das ausgezeichnete Talent der jungen Künstlerin auf das Vielseitigste und Liebenswürdigste entfaltete. Die Vorzüge einer aufs Höchste ausgebildeten virtuosen Technik werden von einem feinen musikalischen Verständniß, einem vollendeten künstlerischen Aplomb in der Nüancirung und einer gewissen mäßigenden Ruhe und naiven Reinheit der Empfindung begleitet, wodurch besonders manche Musikstücke, z. B. das Adagio der Beethoven-Sonate, der Sonatensatz Scarlatti's, Mozart's Menuett, Chopin's Es-Notturno, eine außerordentliche und charaktervolle Schönheit des Ausdrucks erhalten, während eine bewunderungswürdig gesteigerte Rapidität, ungemeine Bravour und sichere kraftvolle Ausdauer in den übrigen Sätzen der Sonata appassionata (Op. 57) solchen Vortrag derselben jeder dilettantischen Möglichkeit enthebt. Näher wenigstens tritt diese für die auch hinsichtlich der begleitenden HH. Kammermusiker Seelmann, Göring und C. Kummer trefflich gelungene Ausführung des G-Moll Quartetts von Mozart, welches die Soirée eröffnete.

Es würde jedenfalls dem musikalischen Publikum willkommen gewesen sein, wenn Frl. Marie Wieck nicht mit dieser Soirée für den Winter Abschied genommen hätte, sondern eine weitere Folge ihrer geschätzten und beliebten Productionen in Aussicht stände. In diesem Fall würde die besondere Beachtung der mehrstimmigen Kammermusik vom Trio an und für die Pianofortesoli die bessern Leistungen der modernen Virtuosencomponisten anzuempfehlen gewesen sein. Leider aber tritt der für Dresden so auffällige und störende Mangel an guten und disponibeln Concertsälen nebst manchen andern Schwierigkeiten allen derartigen Unternehmungen mit so viel Hinderniß und materieller Hemmung entgegen, daß nur eine gewisse Aufopferungslust für die Sache selbst zur Durchführung anspornen kann.

Hr. Rudolph unterstützte die Soirée durch den ansprechenden Vortrag einiger Gesänge und duettirte zugleich mit Fr. Wölfel, einer jungen Anfängerin, die sich mit einem zwar nicht kräftigen, aber frischen, klaren und rein intonirenden hohen Sopran, sehr hübscher Ansprache der mezza voce und einer netten, geschmackvollen Sauberkeit im Vortrage auf eine gefällige Weise dem Publikum vorstellte.

Man schreibt uns aus Paris: Ihr gewandter, im Kreise geistiger Thätigkeit so regsamer Londoner Correspondent, dessen gastliches Haus ein Sammelplatz fremder Künstler ist, und den Empfohlenen freundlichste Aufnahme und heitersten Aufenthalt darbietet, Hr. Ferdinand Präger, ist in diesem Augenblick auf einige Tage hier, im Begriff eine Kunstreise nach Deutschland zu unternehmen. Hr. Präger, der voriges Jahr schon Paris besuchte, und in der kurzen Zeit seines hiesigen Aufenthalts in mehreren Privatgesellschaften, und namentlich in einem Künstlerkreise beim Prof. Marmontel vom Conservatoire, mit Beifall auftrat, ließ sich auch diesmal in einer Soirée hören, und gefiel sehr. Die Gazette musicale erwähnt dieses Abends in folgender Weise: „Hr. Ferd. Präger, einer der geachtetsten Componisten und Clavierspieler in London, hat auf seiner Durchreise nach Deutschland hier in einem Kreise ausgewählter Zuhörer mehrere Stücke von seiner Composition vorgetragen, in welchen sich die Eigenschaften des geistvollen Denkers, des eleganten Tonsetzers und einer ausgezeichneten Künstlerschaft offenbaren. Ueberdies hat Hr. Präger, ein eminenter Clavierspieler, sich nicht allein als Ausübender ersten Ranges bewährt, sondern auch als Beherrscher aller und der zartesten Färbungen des Ausdrucks und des Styls."

Vor Kurzem wurde in dies. Bl. einer Sonate von A. G. Ritter in Magdeburg rühmlichst gedacht. Bei einem Ausflug nach Magdeburg in diesen Tagen lernte ich eine Symphonie desselben kennen, die wohl zu den besten Werken unserer Zeit in diesem Fache zu zählen ist, namentlich der erste und letzte Satz derselben. Wenn so oft in der Symphonie nur noch ein Formengerüst uns geboten wird, so war mir erfreulich hier wahrzunehmen, wie die Form durch eine entschiedene ausgeprägte Individualität belebt und vergeistigt wird. Die Aufführung fand in einem Logenconcert unter Leitung des Componisten Statt. Das Orchester, durch die Mobilmachung sehr decimirt, durch neue Kräfte ergänzt, leistete überraschend Gutes, so insbesondere in den Ouvertüren zu Freischütz und Tell unter Mühling's Direction, und es zeigte sich hier, was ein tüchtiger Dirigent auch unter erschwerenden Umständen zu bewirken vermag. Ueberhaupt ist das Magdeburger Musikleben ein sehr reges, nach den verschiedensten Seiten hin begegnet uns eine rühmliche Thätigkeit. Zu den bedeutendsten und besuchtesten Musik-Aufführungen in den letzten Monaten des verflossenen Jahres gehörten das öffentliche höchst interessant und glänzend ausgestattete Concert des CM. Uhlrich aus Sondershausen, die Quartett und Trio-Soiréen des Tonkünstlervereines unter Mitwirkung der HH. Uhlrich, Schapler (Violoncellist) Ehrlich und Rebling, und das Weihnachts-Concert in welchem außer dem Chorale aus dem Paulus: „Wachet auf", der Ouverture zum Egmont, einem Violinconcert von Beriot (Hr. Grünwald aus Berlin) noch Mendelssohn's Athalia ausgeführt wurde. Die HH. Uhlrich, Schapler und Grünwald gehören zu den besten Solo und Quartettspielern.

F. B.

Tagesgeschichte.

Auszeichnungen. Beförderungen. Dr. G. Krüger ist zum Oberschulinspector der Provinz Ostfriesland ernannt worden.

Vermischtes.

In Wien erscheint vom 1sten Januar an eine „Neue Wiener Musikzeitung", herausgegeben von dem Musikalienhändler F. Glöggl. Sie erscheint wöchentlich in 1 Nummer und kostet 4 Fl. C.M., durch die Post 5 Fl. Neues bietet uns die erste durch C. von Lannoy eingeleitete Nummer nicht, überhaupt keine frische Anschauung; ein überwiegend alterthümliches Element macht sich geltend. Man sucht dort, wie es scheint, das Heil der Kunst in der Rückkehr zur Vergangenheit. Das Feuilleton nimmt die Hälfte des Raumes ein. Damit wird jedes ernstere Interesse in einen bloßen Neuigkeits- und Anekdotenkram verflüchtigt. Warten wir indeß den weiteren Verlauf ab. —

Druckfehler-Berichtigungen. Nr. 1, S. 3, Sp. 1, Z. 14 v. o. lies „Zufall" statt Inhalt. Im vorigen Bande Nr. 24, S. 260, Sp. 1, Z. 23 v. o l. „für die Bratsche 5" st. für die Bratsche 3.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

D. Kraushaar, Op. 5. Lyrische Tonbilder für das Pianoforte. Cassel, Luckhardt. 22½ Sgr.

C. Eschmann, 8tes Werk. Was einem so in der Dämmerung einfällt. Zwölf charakteristische Tonbilder für das Pfte. Cassel, Luckhardt. Heft 3 und 4. à 25 Sgr.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Franz Berwald, Trio Nr. 1 für Pianoforte, Violine und Violoncell. Hamburg, Schuberth und Comp. 2⅙ Thlr.

Lieder und Gesänge.

A. Dietrich, Op. 5. Vom Pagen und der Königstochter. Vier Balladen von Geibel, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Leipzig, Merseburger. 1 Thlr. 5 Ngr.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Th. Hahn, Op. 18. Der 100ste Psalm für vier Männerstimmen. Berlin, Bote u. Bock. 1 Thlr. 5 Sgr.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

A. Jaell, Op. 17. Troisième Meditation pour le Piano. Leipzig, Hofmeister. 15 Ngr.

Ein empfehlenswerthes Vortragsstück höherer Schwierigkeit, elegant und claviermäßig geschrieben, im Ganzen melodiös und anziehend durchgeführt.

Ch. Wehle, Op. 18. Deux Valses pour le Piano. Leipzig, Hofmeister. 15 Ngr.

Zwei gelungene Walzer, in Chopin'scher Form gearbeitet. Melodien und Motive sind frisch und theilweise ziemlich originell, Figuren und Gänge im Allgemeinen einfach, aber gut musikalisch und echt claviermäßig gehalten.

Fr. Brisson, Op. 44. Caprice-Nocturne pour le Piano. Mainz, Schott. 54 Kr.

Wenig Musik und viel Figurenwerk, das, ohne gerade geschmacklos genannt werden zu dürfen, dennoch keinen Anspruch auf höhere Bedeutung machen darf. Alles ist hier verbraucht, und die Motive matt und gewöhnlich, Melodie wässerig dünn und sentimental.

W. Damcke, Op. 30. Les saisons. Quatre Pièces caractéristiques pour le Piano. Nr. 1. En Printemps. Nr. 2. Une nuit d'été, Nocturne. Nr 3. Chant d'automne. Nr. 4. En hiver, Capriccio. Berlin, Bote u. Bock. Nr. 1—3, à 7½ Sgr. Nr. 4, 15 Sgr.

Vier gute Charakterstücke, unter denen sich besonders durch Form und Wesen Nr. 3 und 4 auszeichnen. Spielern mittlerer Schwierigkeit empfehlen wir diese Compositionen sowohl als gute Studien, wie auch als anziehende Vortragsstücke.

Lieder und Gesänge.

G. Hoven, Op. 42. Sei Ariette per voce di Soprano con accompagnamento di Pianoforte. Nr. 1.

Barcarola, Nr. 2. La Rosa, Nr. 3. Romanza, Nr. 4. Bolero, Nr. 5. Barcarola, Nr. 6. Il primo amore. Wien, Diabelli. Nr. 1. 45 Kr. C.M. = 15 Ngr., Nr. 2 u. 3. à 30 Kr. C.M. = 10 Ngr., Nr. 4. 45 Kr. C.M. = 15 Ngr., Nr. 5 u. 6. à 30 Kr. C.M. = 10 Ngr.

Leichte, gemüthliche Compositionen, die sich jedoch nicht über das Niveau des Gewöhnlichen erheben. Die Singstimme ist meist sehr gesangmäßig gehalten, die Begleitung ist überall sehr einfach, häufig sogar trivial gearbeitet. Einzelne Nummern, z. B. Nr. 3, 5, 6, haben viel italienisches Gepräge, und sind zum Theil sehr figurenreich und elegant geschrieben.

Intelligenzblatt.

Musiker-Gesuch.

Zu dem Musik-Corps des Königlich Preussischen 2ten Infanterie-Königs-Regiments in Stettin werden

1 guter Flötist,
1 do. **Oboe-Bläser,**
1 do. **Wald-Hornist,**
1 do. **Trompeter**
und **einige gute Clarinettisten**

gesucht, und ihnen bei entsprechenden Leistungen angemessene Zulagen zugesichert. Auf diese Stellen reflectirende Musici werden aufgefordert, ihre Offerten, durch Atteste über ihre musikalische Fähigkeit begleitet, bald möglichst

an die Musik-Commission

des oben genannten Regiments gelangen zu lassen.

Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Musik werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich und Bern.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. № 3. Den 16. Januar 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Richard Wagner's Schriften über Kunst.

Von Theodor Uhlig.

V.

Oper und Drama. Leipzig, J. J. Weber. 3 Bde. 1852.

(Schluß.)

Die Geschichte der Oper seit Rossini bezeichnet W. als die Geschichte der Opernmelodie, ihrer Deutung vom künstlerisch speculativen, und ihres Vortrags vom wirkungssüchtigen Standpunkte der Darstellung aus. Rossini's von ungeheuerem Erfolge gekröntes Verfahren hatte unwillkürlich die Componisten vom Aufsuchen des dramatischen Inhaltes der Arie, und von dem Versuche, ihr eine consequente dramatische Bedeutung einzubilden, abgezogen. Das Wesen der Melodie selbst, in welche sich das ganze Gerüst der Arie aufgelöst hatte, war es, was jetzt den Instinkt wie die Spekulation des Componisten gefangen nahm. Der Seichtigkeit und Ungemüthlichkeit der Melodie Rossini's gegenüber, erkannte K. M. v. Weber es als seine künstlerische Aufgabe, der unstreitig allmächtigen Melodie den ganzen vollen Ausdruck schöner menschlicher Empfindung zu geben, der ihr ureigen ist: in dem Streben, diese Aufgabe zu lösen, setzte er die Reaction Rossini's — über das Wesen und die Entstehung der Oper hinaus — bis zu dem Quelle fort, aus dem auch die Arie wiederum ihr künstliches Leben geschöpft hatte. In der Oper Weber's erblickt W. die „Restauration der ursprünglichen Tonweise des Volksliedes"; ihren Zusammenhang mit dem deutsch-nationalen Aufschwunge in der Zeit der sogenannten Befreiungskriege deutet er mit wenigen, aber höchst treffenden Worten an. Die schöne Volksblume aber, von Weber gebrochen, wuchs nicht wieder: sie starb — und mit ihr starb der Meister. „Tyroler Sänger kamen von ihren Alpen: an ihrem lustigen Jodeln amüsirten sich die Lords und Bankiers in ihren geilen Salons. Jetzt aber marschiren die Burschen nach Bellini'schen Arien zum Morde ihrer Brüder, und tanzen mit dem Dirndl nach Donizetti'schen Opernmelodien".

Traf Weber im Aufsuchen der Melodie im deutschen Volke die glückliche Eigenschaft naiver Innigkeit ohne beengende nationelle Sonderlichkeit an, so waren nun zunächst französische Componisten auf die Zubereitung des Krautes bedacht, das bei ihnen als heimische Pflanze gewachsen war. Ihr ächt nationales Vaudeville ist aus dem „Couplet" der Volksbühne und dem „Contretanze" hervorgegangen: die französische Oper aber ist die Erweiterung dieses Vaudevilles. Ihr breiterer musikalischer Apparat ist für die Form der sogenannten dramatischen d. i. Cherubini-Spontini'schen (fälschlich französisch genannten) Oper, für den Inhalt aber dem virtuosen Elemente Rossini's entnommen; ihre eigenthümliche

Blüthe ist und bleibt immer das mehr gesprochene als gesungene Couplet und dessen musikalische Essenz die rhythmische Melodie des Contretanzes. Nach dem Tode der Spontini'schen Oper und zur Zeit der Erfolge Rossini's und Weber's hatte die komische Oper und das Vaudeville den lebendigen Inhalt dieses französischen Nationalproduktes aber bereits aufgesogen: die Herren Operncomponisten mußten Jagd machen auf die Volksmelodien in fremder Herren Länder. Hier nennt W. Auber's „Stumme" und Rossini's „Tell": sie waren die beiden Axen, um die sich nun die ganze speculative Opernmusikwelt bewegte, bis sie endlich vom grimmigen Teufel „Robert" geholt wurden.

So nähert W. sich der Oper Meyerbeer's: alle in ihr verwendeten Elemente aber bespricht er erschöpfend vorher erst im Einzelnen und weist ihren Ursprung nach. Zunächst begegnen wir der sogenannten „Emancipation der Massen", d. h. der Verlegung des Schwerpunktes der Oper — bisher in den ariensingenden Individualitäten: Prinz und Prinzeßin — in den Opernchor, — d. i. völliger Umsturz des Dramas; ferner erwähnt er des rein äußerlichen Anstrichs, den man der an sich ganz farblosen Masse des Volks auf dem Theater durch das „historische Costüm" gab, bei welcher Gelegenheit denn auch eine Würdigung der famosen „historischen Musik" mit unterläuft, deren Verarbeitung auch ich einst in dieser Zeitschrift versprochen, bisher jedoch ihren Erfindern großmüthig geschenkt habe; endlich wird die „Religion" auf dem Theater, die moderne musikalisch-dramatische „Charakteristik", die französische „Neuromantik" besprochen, wobei die prächtigsten Hiebe für die deutsche Opernkritik abfallen. Die Oper Meyerbeer's selbst aber bezeichnet W. als einen unbeschreiblich confusen Wechselbalg, den die Vermengung der beiden Richtungen zu Tage gefördert, welche früher als die frivole und die ernste bezeichnet wurden. Während in der französischen komischen Oper dem Componisten vom Dichter ein bestimmtes Feld zur Bebauung angewiesen war, dem Dichter der eigentliche Besitz des Grundstücks aber verblieb; während in dieser Stellung noch immer das Gesündeste zu Tage kam, was der Oper als dramatischem Genre entsprießen konnte; während bei der Uebersetzung dieses Genres in die pomphafte Sprache der sogenannten „großen Oper" durch Scribe und Auber das dramatische Interesse noch nirgends mit auffallender Absichtlichkeit einem rein musikalischen untergeordnet ist, sondern der Dichter in der „Stummen" und im „Tell" die Zügel der Opernkutsche noch immer in der Hand hält, wenn auch schlaff: so trieb es nun aber Meyerbeer, dem freilich das musikalische Vermögen eines Auber und Rossini abging, dem Kutscher selbst in die Zügel zu fallen, um durch das Zickzack der Fahrt das nöthige Aufsehen zu erregen, das er durch seine Musik allein nimmer auf sich ziehen konnte. Gewiß ist es, daß Meyerbeer einen wahrhaft tyrannischen Einfluß auf Scribe ausübte: denn während dieser für andere Operncomponisten fort und fort leicht fließende, oft interessant entworfene, jedenfalls mit vielem natürlichen Geschick ausgeführte dramatische Dichtungen verfaßte, die mindestens immer eine bestimmte Handlung und dieser Handlung entsprechende, leicht verständliche Situationen enthielten, verfertigte er für Meyerbeer den ungesundesten Schwulst, den verkrüppeltsten Galimathias, Actionen ohne Handlung, Situationen von der unsinnigsten Verwirrung, Charaktere von der lächerlichsten Fratzenhaftigkeit. Der nüchterne Scribe mußte selber erst verdreht gemacht werden, ehe er einen „Robert den Teufel" zu Tage förderte; er mußte erst allen gesunden Sinnes für dramatische Handlung beraubt werden, ehe er in den „Hugenotten" sich zum bloßen Compilator decorativer Nüancen und Contraste hergab; er mußte gewaltsam in die Mysterien historischer Spitzbubenschaft eingeweiht werden, ehe er sich zu einem „Propheten" der Gauner bestimmen ließ. Meyerbeer fühlte, daß aus all dem aufgespeicherten Vorrathe musikalischer Effectmittel etwas noch gar nicht Dagewesenes zu Stande zu bringen war, wenn er aus allen Winkeln zusammengekehrt, auf einen Haufen in krauser Verwirrung geschichtet, mit theatralischem Pulver und Colophonium versetzt, und nun mit ungeheurem Knall in die Luft gesprengt würde. Alle vorräthigen musikalischen Wirkungselemente durch das Drama etwa zu einem harmonischen Einklange zu bringen, hätte ihm für seine Absicht höchst fehlerhaft erscheinen müssen; denn Meyerbeer war kein idealistischer Schwärmer, sondern mit klugem, praktischem Blicke auf das moderne Opernpublikum übersah er, daß er durch harmonischen Einklang Niemanden für sich gewonnen haben würde, dagegen durch ein zerstreutes Allerlei Alle befriedigen müßte, nämlich Jeden auf seine Weise. Nichts war ihm daher wichtiger, als wirre Buntheit und buntes Durcheinander, und der lustige Scribe mußte blutschwitzend ihm den dramatischen Wirrwar auf das Allerberechnetste zusammenstellen, vor dem nun der Musiker mit kaltblütiger Sorge stand, ruhig überlegend, auf welches Stück Unnatur irgend ein Fetzen aus seiner musikalischen Vorrathskammer so auffallend und schreiend wie möglich passen dürfte, um ganz ungemein seltsam und daher „charakteristisch" zu erscheinen: — an einem buntscheckigen, historisch romantischen, teuflisch religiösen, bigott-wollüstigen, frivol-heiligen, geheimnißvoll-frechen, sentimental gaunerischen, dramatischen Allerlei wollte er erst Stoff zum Auffinden einer ungeheuer kuriosen Musik

gewinnen. — Nun, diese amüsanten Schilderungen der Kunst des heutigen „Opernmusikkönigs" muß man selber im Buche nachlesen: sie sind von der Art, daß, wer in Zukunft diese Kunst kritisiren will, hier nur abzuschreiben braucht. Die Lobpreiser derselben aber müssen wahrhaftig in arger Verlegenheit sein, denn auch nicht eine ihrer Seiten giebt es, die sie vielleicht gern noch zu Gunsten Meyerbeer's herrauskehren möchten, deren Preiswürdigkeit durch den Nachweis vollkommenster Nichtigkeit hier nicht schon im Voraus begegnet wäre. Nicht ein Element seiner Kunst ist Meyerbeer eigenthümlich: Rossini'sche Gesangstriller und Berlioz'sches Orchester die Hauptbestandtheile seiner Musik, Dekorationsmaler und Theaterschneider seine Verbündeten und die eigentlichen Schöpfer des Historischen in der modernen Oper, welche er hinwiederum auszustechen hat durch seine „historische" Musik. Die Seichtigkeit Rossini'scher Fermaten und Schnörkeleien und ihre Unverträglichkeit mit der gleichwohl vorgegebenen Charakteristik bedürfen keines weitern Beweises. Was aber Berlioz und seine verzweifelte Instrumentalrichtung anbelangt, so ist zunächst zu beachten, daß Alles, was auf die Gestaltung der Oper bis in die neuesten Zeiten einen wirklichen und entscheidenden Einfluß ausgeübt, lediglich aus dem Gebiete der absoluten Musik sich herleitet; sodann aber ist es für uns wohl keinem Zweifel unterworfen, daß die angebliche Verwandtschaft Berlioz' mit Beethoven in nichts Anderm als in einem totalen Mißverständnisse des letzteren von Seiten des ersteren besteht: Meyerbeer aber verlangte von seinem Dichter nicht nur gewissermaaßen eine Inscenesetzung des Berlioz'schen Instrumentalorchesters, sondern nahm die krause und verwirrte Mosaikmelodie dieses Orchesters sogar in den Gesang auf. Kurz, in der Oper Meyerbeer's zeigt sich der Irrthum des ganzen Kunstgenres am Ersichtlichsten: der W a h n ist hier zum W a h n s i n n geworden. Der Musiker, der nur Ausdruck und nichts als Ausdruck geben kann, hat hier das wirkliche Vermögen zu gesundem und wahrem Ausdrucke gänzlich verloren, weil er den Gegenstand seines Ausdrucks zum grundsätzlich matten und inhaltslosen Schema herabgewürdigt; der Musiker hat den Dichter in Grund und Boden ruinirt und wird selber auf den Trümmern der Operndichtkunst als eigentlicher wirklicher Dichter gekrönt. Wahnsinn ist dieser Eifer des Musikers, alles Das für sich und aus seinem Vermögen bestreiten zu wollen, was er in sich und seinem Vermögen gar nicht besitzt, und an dessen gemeinsamer Herstellung er nur t h e i l n e h m e n kann, wenn es ihm aus dem eigenthümlichen Vermögen eines Andern zugeführt wird. Bei diesem unnatürlichen Eifer, mit dem der Musiker seine Eitelkeit befriedigen, nämlich sein Vermögen in dem glänzenden Lichte eines unermeßlichen Könnens darstellen wollte, hat er dieses Vermögen, das in Wahrheit ein überaus reiches ist, bis zu der bettelhaften Armuth herabgebracht, in der uns jetzt die Meyerbeer'sche Opernmusik erscheint. Im eigensüchtigen Streben, ihre engen Formen als alleingültige dem Drama aufzudringen, hat diese Opernmusik die ärmliche und belästigende Steifheit und Unergiebigkeit jener Formen bis zur Unerträglichkeit herausgestellt. In der Sucht, reich und mannichfaltig zu erscheinen, ist sie als musikalische Kunst zur vollsten geistigen Dürftigkeit herabgesunken, und zum Borgen von der materiellsten Mechanik hingedrängt worden. In dem egoistischen Vorgeben erschöpfender dramatischer Charakteristik durch blos musikalische Mittel, hat sie aber vollends alles natürliche Ausdrucksvermögen verloren und sich dafür zur fratzenhaften Pjoffenreißerin herabgewürdigt.

Mit diesem Nachweis, wie in der modernen Oper das Vermögen der Musik bei der Kundgebung ihres gänzlichen Unvermögens angelangt ist, schließt W. seine Kritik des Operngenres, deren Resultate hier mitgetheilt worden sind. Er spricht nun weiter über d a s W e s e n d e r M u s i k. Allerdings mag man dieses Wesen am bündigsten und kürzesten in den Begriff der M e l o d i e fassen, — der Melodie, welche die wirkliche Gestalt der Musik ist, während Harmonie und Rhythmus nur die gestaltenden Organe derselben sind. Auf dem Gebiete der Culturmusik nahm der Entwickelungsgang der Kunst seinen Anfang in dem christlichen Kirchengesange, der wesentlich harmonisch ist. Der Verlauf dieses Entwickelungsganges aber zeigt das Streben des musikalischen (harmonischen) Mechanismus nach Menschwerdung unter Hülfe des Form und Bewegung gebenden Organes des Rhythmus: die Menschwerdung der christlichen Musik erfolgt durch die Gebärung der Melodie.*) Der Drang nach Gebärung der Melodie tritt am deutlichsten in Beethoven's größeren Instrumentalwerken hervor. Der charakteristische Unterschied zwischen dem Gange der Melodie in diesen Werken und den ihnen entgegen-

*) Bei dieser Gelegenheit darf ich wohl auch auf einige meiner früheren Aufsätze im 32sten Bande dieser Zeitschrift verweisen. („Die natürliche Grundlage der Instrumentalmusik" u. s. f.) Sie werden unter Anderem meinem rheinischen Freunde darthun, daß ich schon v o r dem Erscheinen der Schriften Wagner's Ideen hatte und mittheilte, die er als meine Lehen von diesem Kunstphilosophen irgendwo bezeichnete, während er seine von mir nachgewiesenen Plagiate aus dem „Kunstwerk der Zukunft" für das zufällige Zusammentreffen zweier Kunstphilosophen in ihren Ansichten ausgab.

gesetzten besteht darin, daß in den letzteren die Melodie sogleich fertig und formell ganz bestimmt sich ausspricht (wie wir sie auch im Volksliede antreffen), und ihre fernere Verwendung nach conventionellen (contrapunktischen) Regeln erfolgt, während bei Beethoven diese Melodie von Anfang herein wohl auch als fertig vorauszusetzen ist, sogleich aber in Stücke zerbrochen wird, welche Stücke er zu selbstständiger Geltung bringt, und sodann erst im Verlaufe oder am Schlusse des Tonstücks zur fertigen Melodie wieder zusammenfügt. Genau genommen geht (der spätere) Beethoven hierin einen völlig entgegengesetzten Weg, wie seine Vorgänger (und er selbst auf dem Wege derselben): und es ergiebt sich aus Forschungen nach dieser Seite hin einer der merkwürdigsten principiellen Unterschiede zwischen Beethoven und Mozart, wovon die meisten Tonkünstler noch gar keine Ahnung haben. Ein kurzes Beispiel wird diesen Unterschied ganz deutlich machen: das Hauptthema des ersten Satzes der G-Moll Symphonie von Mozart ist, so wie es den Satz beginnt, eine vollkommen fertige Melodie, erbaut auf der Urform aller Instrumentalmusik, dem Tanzliede oder Liedtanze; die Stücken (Motive) dieser fertigen Melodie verwendet Mozart nach herkömmlich contrapunktischer Weise in dem sogenannten Durchführungstheile des Tonsatzes; an diesen Durchführungstheil schließt sich die im Wesentlichen unveränderte Wiederholung des Hauptthemas; — dagegen ist der Hauptgedanke des ersten Satzes der heroischen Symphonie von Beethoven selber nur ein kurzes Motiv von vier Tacten, das im Anfange desselben in völlig vereinzelter Weise nur andeutungsweise drei Mal erklingt; im ersten Dritttheile des zweiten Theiles gelangen die einzelnen Stücke des Motivs in völlig neuen Tongestaltungen zu durchaus selbstständiger Geltung (an Stelle der Durchführung bei Mozart); im zweiten Dritttheile erhält das ganze Motiv eine keineswegs wiederholungsweise, sondern ganz neue Würdigung (an Stelle der Wiederholung bei Mozart); erst im dritten Dritttheile des zweiten Theiles aber erwächst aus dem kurzen Hauptmotive die neue, selbstständige, vollkommen fertige Melodie: erst hier vollendet sich der musikalische Hauptgedanke des ganzen Tonsatzes, — an einer Stelle, wo Mozart in der Regel mit einigen harmonisch-rhythmischen Phrasen von mehrerer oder minderer Beziehung auf sein Hauptthema kurz abzubrechen pflegt. Diese Andeutungen müssen hier genügen. Auf solche Art nun aber drängte es Beethoven, die Melodie aus der christlichen Musik zu gebären, den Organismus aus dem Mechanismus herzustellen: er konnte jedoch — um jetzt wieder mit W. zu reden — den Organismus nur „*im Gebären üben*", indem er ihn die bereits fertige Melodie *wiedergebären* ließ. *Denn die Musik ist ein Weib, aller musikalischer Organismus ein weiblicher, ein nur gebärender, nicht aber zeugender. Die zeugende Kraft liegt außer der Musik in dem Gedanken des Dichters*, und ohne Befruchtung von dieser Kraft vermag die Musik eben nicht zu gebären: Beethoven sah in musikalischer Gebärungslust sich endlich auch nach dem Dichter um im Finale seiner letzten Symphonie. Hier ist es nun von außerordentlichster Wichtigkeit, zu beachten, wie Beethoven anfänglich das Gedicht Schiller's in die engen Schranken der musikalischen Form zwängt, und erst später, von dem dichterischen Gedanken hingerissen, diese Schranken durchbricht und zu voller dramatischer Unmittelbarkeit sich aufschwingt: während das musikalische Thema auf die Worte „Freude, schöner Götterfunken" für sich selber und keineswegs auf die Verse des Dichters erfunden zu sein scheint, sehen wir dagegen später die melodischen Combinationen des Musikers, namentlich von dem $\frac{3}{2}$ Tacte an („Seid umschlungen, Millionen!"), unmittelbar aus den Worten des Gedichtes herauswachsen. (Der Leser des W.'schen Buches wird wohl thun, an dieser Stelle zugleich die Seiten 94 bis 96 im dritten Bändchen nachzuschlagen.) Wie sich jene angeführten beiden Melodien Beethoven's zu einander verhalten, so verhält sich der Vocalcomponist, der innerhalb des überkommenen musikalischen Formalismus schafft oder eigentlich nur variirt, nicht wirklich schafft, zu dem Tondichter, der seine Form unmittelbar aus dem Inhalte, d. i. das zu componirende Gedicht, entstehen läßt; so verhält sich z. B. Schumann zu Wagner, wie ich dies kürzlich erst in einer Besprechung Schumann'scher Vocalcompositionen (35ster Band dieser Zeitschrift Nr. 21) andeutete. W. charakterisirt nun noch auf Grund der gemachten Vergleichung der Musik mit einem Weibe die Opernmusik der drei musikalischen Nationen Europas: er bezeichnet die italienische Opernmusik mit einer Lustdirne, die französische mit einer Kokette, die deutsche aber, d. i. die *nach*-Weber'sche, mit einer Pruden. Diese Charakteristik ist im höchsten Grade treffend, aber hart für die deutschen Operncomponisten. Es fehlt denselben an einer Totalanschauung vom Wesen der Sache: mit vorzüglichen specifisch musikalischen Leistungen ist es in der Oper nicht abgethan, wovon man sich alle Tage überzeugen kann. Die deutschen Operncomponisten aber, die auf Rossini, Bellini, Donizetti, Auber und andere Italiener und Franzosen mit stolzer Verachtung herabsehen, weil nach ihrer Meinung sie selber *viel mehr Musik verstehen* als diese naiven Naturen,

müssen es sich schon gefallen lassen, daß von einem principiellen Standpunkte aus nun auch auf ihre Werke mit der nämlichen Verachtung, im besten Falle mit ungeheuerer Gleichgültigkeit, herabgesehen werde.

T. U.
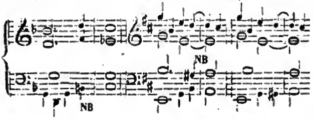
Kirchenmusik.

Für die Orgel.

A. G. Theile, Orgelcompositionen, herausgegeben von G. W. Körner. — Erfurt und Leipzig. Lieferung II. Subscriptionspr. 8 Sgr. Ladenpr. 12 Sgr.

Anspruchslos und natürlich, wenn auch ohne besondere Originalität, geben sich diese Tonstücke, und streben vorzugsweise nach dem Ziele, „melodisch" zu sein, ohne im Geringsten in den Gegensatz, in jene alte und steife Manie zu verfallen, die da für den Verstand nichts und wieder nichts als thematische Verarbeitung, so trocken diese auch nur immer sein mag, — für Herz und Gemüth dagegen wenig oder nichts Ansprechendes bringt. Dabei weiß der (1848 verstorbene) Verfasser sehr gut, ein Thema auszuspinnen und fortzuführen, so weit es der kleine Raum dieser sechszehn Tonstücke (vier Doppelzeilen enthaltend) nur irgend verstattete, aber eben auch so natürlich und ungesucht, als es beim oben erwähnten melodischen Theile der Fall war. Da endlich die Ausführung keine Schwierigkeiten bietet, was man nämlich so nennen kann, so werden diese Sachen, welche sich vermöge ihrer Kürze auch recht gut zu kirchlichen Vorspielen eignen dürften, leicht Interesse finden. Es folgen der Reihe nach die Durtonarten: C, G, D, A, E, F, B, Es. Als eine etwas stabile Neigung des Verf. erscheint in harmonischer Hinsicht eine öftere Wiederkehr des übermäßigen Sextaccordes, übergehend in den tonischen $^{6}_{4}$. — Von Modulationen folgender Art, die hart an das Gebiet des Querstandes streifen, wohl gar schon darin sich befinden, ist Ref. kein sonderlicher Freund.

1. 2. dafür:
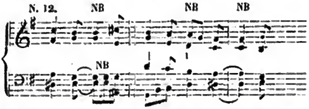


Da im ersten dieser beiden Fälle die Melodie der Oberstimme sich in einer Transposition nach G Moll befindet, so konnte der Baß recht gut das b behalten, indem auch der Alt sein d einen ganzen Tact aushält. — In Nr. 5, Zeile 2, Tact 4 fehlt dem Sopran die vierte Viertelnote d.

C. Geißler, Op. 97. Tonstücke für die Orgel, zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste als Vor- und Nachspiele in den meisten vorkommenden Tonarten, verschieden in Charakter und Form (sic). Heft 1 und 2. — Braunschweig, Eduard Leibrock. à Heft 15 Sgr.

Sind gleichfalls melodisch gehalten — was im Grunde immer auch an jedem Tonstücke die Hauptsache ist und bleibt — und werden sich dadurch auch Ansprache und Eingang verschaffen, obgleich dabei nicht geleugnet werden kann, daß Manches darauf berechnet erscheint, gefallen zu sollen (einen derartigen Beigeschmack verräth schon das nachfolgende Notenbeispiel), wo Einem dann unwillkürlich der Ausspruch einfällt: „man merkt die Absicht, und man ist verstimmt." Dieser jeweilige Anstrich des mehr Gemachten, weniger Geschaffenen und Empfundenen trat dann auch um so schlagender im Vergleich mit den vorigen Tonstücken von Theile auf. Der Zahl nach enthalten die beiden Hefte zusammen gleichfalls sechszehn Nummern, unter denen neun vierstimmige Sätze, drei Trios und vier Fugen. Den letzten merkt man noch zu stark die dürre, trockene Form der Schule an, die überhaupt erst überwunden und mit geistiger Freiheit beherrscht sein will, dafern aus dem sonst starren Leichnam der Fuge ein lebendiges, frisches Wesen werden soll, wie dies zur Genüge die geistvollen und geistlosen Fugencomponisten der Vorzeit gezeigt und bewiesen haben. Namentlich benimmt gleich die erste Fuge, C-Dur Vivace — mit ihrem gänzlichen Mangel an Durchführung, wo auch schon gegen den Schluß der vorangehenden Einleitung Moderato ein besonderes Thema mit seinen respectiven Antworten wie angeflickt erscheint, woran nun wieder eben so flickartig ein blos harmonischer Uebergang, so wie endlich dies, nur in breiter polyphoner Harmoniefolge, am Schluß des Vivace selbst geschieht — allen Credit für Derartiges, und hätte gar nicht in diese Sammlung aufgenommen werden dürfen. Etwas anders zeigen sich schon die Nr. 10, Es-Dur, 16, B-Dur, wie der mehr frei fugirte Satz Nr. 13, A-Dur. Als Eigenheit ist mehrmals zu erkennen eine sogenannte falsche Bindung eines und desselben Accordes (aus dem letzten Tacttheil des vorigen Tactes in den ersten des folgenden gezogen), wodurch die gute Zeit verwischt und ein der Rede ähnlicher hiatus, wo bekanntlich zwei Vocale zusammenkommen, erzeugt wird.

Der Verf. hat das auch gefühlt, und an mehreren anderen Orten auf dem ersten Tacttheil, wohin eigentlich eine vollständig neue Harmonie gehört, dem Baß wenigstens einen anderen Ton gegeben. Zu claviermäßigen Stellen rechnet Ref. auch Folgendes, was durchaus von der Orgel zu verweisen ist:



Auf sonstige auszustellende Einzelheiten, z. E. über weniger Melodisches, mancherlei mangelhafte Stimmführung, Querständliches, gleichfalls zu verweisenden Gebrauch des Trillers und Doppelschlags auf der Orgel, und dies NB. „beim öffentlichen Gottesdienste", erlaubt der Raum dies. Bl. nicht, weiter einzugehen.

Dessau. Louis Kindscher.

Magna Polemica.

Von Dr. Eduard Krüger.

Es ist ein närrisches Beginnen, seine eigenen Worte zu wiederholen, um sie vor Mißverstand zu wahren; werde ich mißverstanden, so ist mein die Schuld und ich schäme mich meiner undeutlichen Rede. Daher ist es nicht meine Absicht, den Angriffen des Hrn. Uhlig in seinen neulich abgelassenen „Bekenntnissen" Wort für Wort entgegen zu treten, da mich die persönlichen Wendungen so wenig treffen als meine ihn: denn wir kennen uns beide nicht. Auch bin ich mir bewußt, daß ich ihn nicht persönlich habe kränken wollen; nur war es um die Sache zu thun, die mir heilig gilt; und deshalb berühre ich Einzelnes aus seinen polemischen Excerpten nur, soweit es Grundfragen berührt, die ich nicht als „Standpunkte" anzusehen pflege, sondern als reale Wahrheiten über allen Standpunkten.

In diesem Worte ist der ganze Jammer unserer Coterie- und Partei-Weisheit ausgesprochen; es rührt von Hegel her, hatte dort sein Recht und hat es noch, sofern vom Wege zur Wahrheit die Rede ist, nicht von der Wahrheit selbst. Hr. U. sitzt demnach noch tief in Hegel'scher terminologischer Weisheit, wenn er meint, daß der Inhalt der Kolatschek'schen Monatsschrift nur für Gleichgesinnte geschrieben sei, und wer außer jenem Standpunkte stehe, nichts drein zu reden habe. Vielmehr ist in dieser wie in allen Zeitschriften das Gute für Alle gesagt: wozu wär's sonst geschrieben? und nur das Einseitige ist das Schlechte, Standpunktige, nur der Partei verständliche, was zum Kampfe auffordert. Da ich eine ziemliche Masse radiealer Schriften, die gegen mein Bekenntniß sind, seit drei Jahren unablässig gelesen habe, und auch der K.'schen Monatsschrift aufmerksam gefolgt bin, weil sie unter den Schriften ihrer Partei die geistvollste ist: so trifft eben hier der Polemiker das Richtige nicht, und ich bedaure seine Uebereilung um so mehr, als er sonst Manches in mir angeregt hat, was Anknüpfungspunkte bieten könnte. — Aus seinem Leben weiß ich nichts, und habe es daher nirgend berührt; desto überraschender war mir die Novelle aus meinem Leben, die sich am Ende seiner Bekenntnisse findet, und die so „hübsch gemacht" ist, daß ich mir erlaube, jener poetischen Conception die historische Kritik entgegen zu stellen, nicht der Person wegen, sondern damit unsre Leser wissen, was sie von dem „einsamen Doctrinär mit warmem Herzen" zu gewärtigen haben: Förderung oder Geschwätz — bewußtes Streben in einer ernsten Sache oder abstractes Räsoniren um Kaisers Bart. Also indem ich leider meiner Person gedenken muß, so thue ich's nicht um zu sagen: „Er hat gesagt, ich hätte gesagt, was ich nicht habe gesagt" — sondern: „Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben"; und wer die Sache weiter controliren will, der lese die K.'sche Monatsschrift nach.

Jene Lebensnovelle mit ihren trüben und heiteren Lichtern also ist, wie ich sagte, ben trovata, weiter nichts. Ich habe in Berlin, Hamburg, Hannover mehrere Jahre zugebracht, hinlänglich, um Das, was die Novelle vermißt, aus eigener Anschauung zu wissen, und die Hauptwerke von Gluck, Bach, Mozart, Weber, Meyerbeer, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Chopin und Gade mit leiblichen Augen gesehen, mit leiblichen Ohren gehört, dazu selbst im Orchester Violoncell gespielt, auch volles Orchester dirigirt in Symphonien und Ouvertüren; desgleichen viele Werke von Bach, Händel, Weber, Mozart, Beethoven und Schumann in vollständigen Aufführungen mit Gesang und Instrumenten selbst geleitet; dazu spiele ich ein wenig Clavier, was jedoch zur Erholung nur in kranken Tagen geschieht, zur ernsten Arbeit in gesunden, gleichwie die Orgel, die mir mehr Mühe gemacht hat als alle Aufführungen mit Chören von 50—80 Wirkenden. Dazu kommt, daß in Emden kein stehendes Orchester vorhanden ist, also für einzelne Fälle neu zu bilden, zusammen zu bitten und zu betteln oder mit theuren Kosten aus der Nachbarschaft zu miethen. Diese mancherlei Arbeit hat Schmerzen und Freuden gebracht, die in musikalischen Hauptstädten unbekannt sind.

Die Leser und Hr. U. werden verzeihen, daß ich so rücksichtslos von mir selber spreche, wie von mir gesprochen ist — nur um zu zeigen, daß nicht ein abstrakter Gelehrter, der Noten käuet, zu ihnen spricht. Wäre es so, ich würde niemals eine Zeile über Musik geschrieben haben. Uebrigens weiß jeder vernünftige Mensch, daß man aus dem bloßen Lesen nicht Partituren verstehen lernt, es sei denn, daß man zuvor volles Orchester gehört habe; ein Taubgeborner wird sich ja wohl nicht an „Augenmusik" ergötzen?

Traurig, daß in unsre Fehden so persönliche Engherzigkeit eindringen konnte! Aber ich bin's seit länger gewohnt. Ist mir doch einmal alles Ernstes die Frage gestellt, ob ich persönlich etwas mit Mendelssohn gehabt hätte, — da ich ein paarmal über ihn kritisch mich anders zu äußern wagte als es in Leipzig gerne gehört wird. Ein andrer namhafter Tonsetzer kündigt mir die Freundschaft, weil ich seine jüngsten Werke nicht loben kann. Das waren bittre Tage — nicht um meiner Person willen, sondern darum, daß alles Gesagte nur persönlich gefaßt wird, und daß der Deutsche nicht mehr fähig ist, die Wahrheit ruhig zu vernehmen, welche zuweilen unangenehm klingt.

Ich habe in der neuesten Journalistik (und auch sonst) mir zum Criterium der Wahrheit gemacht, daß dasjenige, was den Gegner überzeugt, werthvoll sei; was aber nur der Partei verständlich, einen vorübergehenden Schein von Wirklichkeit, aber keine Wahrheit habe, als nur die Wahrheit des Standpunktes. Giebt es denn eine Rechtfertigung für Lug und Trug von irgend einem Standpunkte her? So wenig wie es eine solche giebt, so gewiß ist, daß was Einer Lebenwirkendes bringt, sei es redend oder handelnd, eben auch die Lebenskraft hat, den Gegner zu zwingen. Desgleichen wird auch Hr. U. erfahren haben, daß nicht Alles, was er weiß, nur aus Gleichgesinnten gelernt ist, ja daß man von Jugend auf oft das Beste widerwillig lernt. Lächerlich ist dagegen die exclusive Coterie-Journalistik, die eben das, was sie haßt, die Aristokratie, selber ins Leben führt. Wo z. B. dasjenige, was im Volksverein gesprochen wird, ohne die Bezüchtigung der Denunciation nicht darf kritisirt und veröffentlicht werden, da will der Volksverein eine geheime Cabinetspolitik, die von der beschrieenen fürstlichen kaum durch den Namen unterschieden ist. — Wer Wahrheit auf Standpunkte reducirt, der langt zuletzt bei einer geschiedenen „katholischen" und „protestantischen" Wahrheit an: das ist babylonisch Pfaffenthum, nicht Wahrheit. Mozart's Größe ist selbst von seinem scharfen kritischen Gegner Nägeli anerkannt. Gehet hin und thut desgleichen, und wenn ein Gegner eure Größe nicht erkennt, so greifet in euren Busen und fraget gelegentlich auch einmal, ob ihr oder er schuld ist am Mißverstand: zwinget ihn doch zur Anerkennung!

(Schluß folgt.)

Herr Fétis,

Vorstand des Brüsseler Conservatoriums,

als Mensch, Kritiker, Theoretiker und Componist.

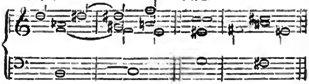
Mitgetheilt von

C. Gollmick.

(Fortsetzung.)

Hr. Fétis hat eine Abhandlung über die Harmonielehre geschrieben, und in dem Capitel, das von der Veränderung der Intervalle in den Stammaccorden handelt, begegnen wir folgenden Stellen:

No. 1. No. 2.



Im Beispiele Nr. 1 liegen die directen Quinten-Fortschritte noch dazu in den beiden obern nebeneinander liegenden Stimmen klar am Tage; nicht weniger gehört aber auch das zweite Beispiel unter die Cathegorie verbotener Quintenfortschritte, denn wenn auch eis — c auf dem Papier als verminderte Sexte erscheint, so verwechselt doch das Ohr enharmisch eis mit f, und hört eine Quinte, auf die dann eine weitere: fis — cis folgt, und für das Ohr, nicht für das Auge sind die musikalischen Regeln berechnet. — Gehen wir sofort zum Schüler über: Im ersten Hefte seines Journals begegnen wir einer Fuge, die sich einer besondern Anpreisung des Hr. Fétis erfreut.

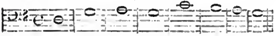
Wir halten es für unmöglich, daß Hr. Lemmens auch nur oberflächlich die Abhandlung von Cherubini über diesen Gegenstand gelesen hat; wir citiren gerade dieses Werk, da es in Belgien vor allen andern studirt wird. Hat er sie gelesen, so muß er wissen, daß der große Componist über das Fugenthema sagt:

„Das Fugenthema soll nicht zu lang, nicht zu kurz sein; seine Verhältnisse seien so gestaltet, daß es sich fest in's Gedächtniß einprägt und das Ohr es leicht wieder erkennt in allen verschiedenen Partien und Wendungen, die der Meister ihm giebt".

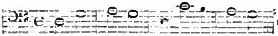
Wenn Hr. Lemmens weder Cherubini noch an-

dere Meister gelesen hat, die dies Thema behandelten, so hat er doch wenigstens — Hr. Fétis versichert uns ja dessen — die Compositionen von Bach, Händel und anderen großen Meistern studirt; er hätte aus solcher Schule doch wenigstens so viel lernen sollen, daß ein Fugenthema aus 2, 3, 4, 5, höchstens 6 Tacten bestehen soll — in der fraglichen Fuge von Hrn. Lemmens besteht dasselbe aus 8 Tacten, und noch dazu aus lauter ganzen Noten — welche Monotonie!

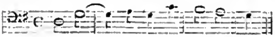
Lauda Sion.



Warum hat er das Thema nicht so gestaltet?
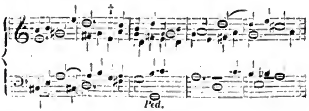


oder:
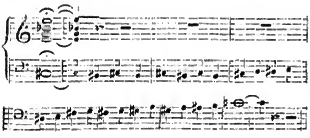


etc.

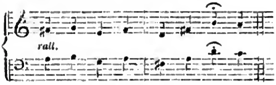
Werfen wir ferner, um ein für allemal zu prüfen, in wie weit Hr. Lemmens in die Regeln des Contrapunktes eingeweiht sei, den Blick auf einige Tacte, bevor das Pedal das Fugenthema wieder einsetzt:



In dem 1sten Tacte überschreitet in dem 4ten Viertel die 2te Stimme die 1ste. Dies wäre wohl einen oder höchstens zwei Tacte lang erlaubt, aber Hr. Lemmens kümmert sich wenig hierum, denn von dieser Stelle an wird die zweite Stimme ganz zur ersten, und umgekehrt, und zwar durch die ganze Fuge hindurch. Man bemerke ferner die versteckten Quinten G — D und D — A vom 3ten auf den 4ten Tact, und die versteckten Octaven D — E D — E vom 4ten auf den 5ten Tact. Nach dem Orgelpunkte stoßen wir auf folgende 9 Tacte:



Erstlich steht diese Phrase außer aller Beziehung zu dem Vorhergehenden, und dann hätte sie jedenfalls in dem siebenten Tacte nach der Fermate mit Es statt C schließen müssen. Das Ohr hat von der Fermate her das Cis noch festbehalten, und die 6 Tacte dazwischen, die ohne Harmonisirung einen einstimmigen chromatischen Gang enthalten, können nicht verhindern, daß auf der zweiten Fermate durch das Cis ein Querstand empfunden wird — das Ohr rechnet von Fermate zu Fermate. Nach einer langen Folge endlich von Terzen und Sexten bringt Hr. Lemmens eine Cadenz, die man ohne Staunen in einer Oper von Verdi oder einem andern Operncomponisten fände:



(Fortsetzung folgt.)

Aus Berlin.

Die Symphoniesoiréen sind auch in diesem Winter wieder der Sammelplatz der eleganten Welt. Soweit es thunlich nimmt man daher im Repertoir auf ihre musikalischen Geschmacksnerven Rücksicht. Kälte für Beethoven's und Cherubini's größte Instrumentalschöpfungen, theilweise Empfängniß für Mozart'sche Symphonien, Behagen an den naiven Tonwerken Haydn's, Enthusiasmus für Weber'sche Ouvertüren, Fanatismus für Mendelssohn quand même, entschiedene Feindseligkeit gegen alles Neue, das ist der gewisse nie schwankende Courszettel dieses Publikums. Wo die Mode einmal das Hauptvehikel ist, das die Leute in die Concertsäle treibt, darf man sich freilich nicht wundern, wenn nur Werke, die eben keine zu große Anstrengung des Receptirenden fordern, vor Allem beliebt sind. Freilich gilt bei unseren blasirten Berlinern nicht die Entschuldigung, die Napoleon zu Gute kam, als er Cherubini vorwarf, seine Harmonien seien zu gewaltig und Paësiello spräche ihn mehr an, und dieser antwortete: „Majestät können bei meinen Werken nicht so gut an Staatsgeschäfte denken". Nun Napoleonische Entwürfe und Pläne waren es freilich nicht, die im vorigen Jahre die kalte Aufnahme der Medea- und in diesen Jahre die der Wasserträger-Ouvertüre veranlaßten. Wer unsere Kapelle gehört, weiß wie sie dergleichen executirt. Aber auch die gewaltige Coriolans-Ouvertüre, dieses musikalische Bild des auf

und abwogenden Forums, des Kampfes zwischen Patriotismus, Rache, Furcht und Kindesliebe konnte trotz der vollendetsten Aufführung ein solches Publikum — aber auch nur ein solches — kalt lassen. Wie anders werden Beethoven's Werke in den kleinen Volksconcerten aufgenommen, wie anders feierten aber auch die HH. Liebig, Rudersdorff u. s. w. Beethoven's Geburtstag, als die königliche Kapelle. Hier fand man für diesen Abend das Publikum mit drei Ouvertüren, und der an und für sich zwar herrlichen aber nie den ipsissimus Beethoven repräsentirenden B=Dur Symphonie ab, deren letzter Satz an Schnelligkeit und Ueberjagung von Seiten des Hrn. Taubert, nur mit der Angst unserer vornehmen Damen um ihre Garderobe, die sie zu geschworenen Feindinnen aller Ouvertüren, Introductionen, Finales und letzten Sätze macht, vergleichen läßt. Dort bei Liebig spielte man dagegen die D=Dur und C=Moll Symphonie, bei Rudersdorff die in A=Dur und das Septett.

Frl. Joh. Wagner ist jetzt die unsere. Aber indem wir sie mit einer gewissen Genugthuung so nennen, steigen bei uns auch leider zu sehr gegründete Befürchtungen für die Conservirung ihrer so schönen Stimme auf. Frl. Wagner hat es in letzter Zeit mehrere Male versucht, die Schranken, welche die Natur ihrer Stimme und ihrer Darstellung, ihrem Vortrage gezogen, zu durchbrechen, und niemals ungestraft. Wollen wir es edlem Kunsteifer zu Gute halten, wenn sie die ihr zu hoch liegenden Partien der Rezia und des Fidelio singt, so haben wir bei einer Alice — im Robert — bei einer Lucrezia Borgia diese Rücksicht nicht zu nehmen. Wir sehen die Nothwendigkeit nicht ein, weshalb eine der edelsten Kunst=Erscheinungen diesen fratzenhaften Gestalten scheinbares Leben, und scheinbare Wahrheit verleihen soll. Es mag dem Stolze der Darstellerin schmeicheln, in das Lirum Larum der Donizettischen Tanz= und Vergiftungsduselei tragischeres Element hineinzutragen, die Kunst gewinnt dabei wenig. Ja sie muß sogar dabei verlieren, wenn, wie es hier der Fall ist, die Sängerin sich vergeblich bemüht, das Gold ihres deutschen dramatischen Gesanges in das Kupfer Donizettischen Coloraturenunsinnes umzuwechseln. Wie lächerlich forcirt ist überhaupt die ganze Rolle der Lucrezia gehalten und das vollendetste Spiel kann uns im ersten Acte, wo nach der bekannten Tanzmelodie die Verbrechen der Lucrezia hergezählt werden, nicht aus unserer behaglichen humoristischen Stimmung herausreißen*). Anders Bellini's Romeo. Ueberbietet dieser die Donizettische Oper noch an Trivialität der Erfindung, so befinden wir hier uns nicht wie dort in einem so lächerlichen Contraste zwischen Handlung und Musik. Ist auch der Shakspear'sche Romeo im gräulichsten Märtyrerthume bis auf ein letztes Fünkchen hier elendiglich verbrannt, so genügt doch dieses letzte Fünkchen, um von einer Johanna Wagner zur hellsten Flamme angefacht zu werden. Das ist der Montague des Wollkämmersohnes aus Stafford und gerne vergißt man das Bellinische Thränengeträufel, und klammert sich mit allen Herzensporen an diese eine Gestaltung an. Der Romeo, der in musikalischer Beziehung der Künstlerin keine physischen Anstrengungen bereitet, ist hier ihre populärste Leistung — nicht ihre größte. Diese bleibt unstreitig die Klythemnestra in Gluck's Iphigenia in Aulis. Hier bei diesem gewaltigen Charakter wird uns jede Gluck'sche Intention klar, und wenn K. z. B. im dritten Acte in der Flucharie die Götter verflucht, so glaubt man den Genius der incarnirten menschlichen Empörung gegen die Ewigen, ob Zeus, ob Jehova, ob der Dreieinen, vor sich zu sehen. Diese Arie und deren Declamation und Gesang, da erstere aller gewöhnlichen melodiösen Zier baar ist und in ungeheuerem Wirbel wie die beiden Schlangen des Laokoon sich mit der Begleitung gewissermaßen zusammenringelt, verfehlen nie, unser sonst so applauslustiges Publikum in kalte Erstarrung zu versetzen. Höheres als die Wagner'sche Klythemnestra im dritten Acte hat die dramatische Gesangskunst nicht erreicht und wird sie nicht erreichen — denn das wirklich Vollendete kennt keine Stufen. Der Klythemnestra würdig zur Seite steht die Statira in Spontini's Olympia, über die wir früher berichtet. Außer der Donna Anna sehen wir mit Spannung anderen Darstellungen entgegen, in denen Frl. Wagner die ganze Fülle ihrer musikalisch=mimischen und declamatorischen Fähigkeiten zur Entfaltung bringen soll. Möge sie der wahren Kunst und wahren Kunstwerken ihre seltenen Mittel bewahren und wenigstens von ihren Schöpfungen die Seichtheit der Allgemeinheit fern halten. Das Repertoir unserer Oper wurde, außer durch den Robert, die Lucrezia und Wiederholung der Olympia, noch durch den neueinstudirten und mit guten Kräften besetzten Freischütz belebt. Gleichen Vorzugs konnte sich leider der Wasserträger nicht rühmen; er mußte schon das allgemeine Kreutz der Berlinischen Vernachlässigung der Werke seines Schöpfers mittragen.

*) Das hiesige Friedrich=Wilhelmstädtische Theater hat für sein Balletcorps die Sterbescene aus der Lucia in einen Walzer verwandeln lassen.

Aus Dresden.

Der Concerte gedenke ich diesmal zuerst, da ich bei Gelegenheit auch dieses Jahresschlusses mit dem Bericht von der Wirksamkeit der Oper in den letzten Wochen eine Uebersicht derselben auf das ganze Jahr 1851 verbinden will.

Nachdem am 7ten Nov. durch das historische Concert des Theaterchores, dessen ich schon in meinem vorigen Berichte ausführlich gedachte, das Eis der diesjährigen Concertsaison gebrochen worden war, folgten sich rasch auf einander die nachgenannten Soiréen und Concerte, während die bereits angekündigten Quartett-Academieen Lipinsky's aus unbekannt gebliebenen Gründen gänzlich unterblieben. Auf diese Weise war die gediegene Kammer- und Concertmusik allein durch Frl. Wieck vertreten, welche 3 Soiréen gab, in denen sie in ihrer bekannten vortrefflichen Weise folgende Clavierstücke zu Gehör brachte: das Concert in G-Moll von Mendelssohn mit Orchesterbegleitung, den ersten Satz der Sonate Op. 106, sowie die Sonate Op. 57 von Beethoven, das Quintett Es-Dur von Schumann und das Quartett in G-Moll von Mozart, sowie von kleineren Compositionen: Variationen in Es-Dur von Händel, Fuge in Cis-Dur von Bach, Sonatensatz von Dom. Scarlatti, Gique in G-Dur von Mozart, Menuette von Haydn und Mozart, große Polonaise in Es-Dur und Moment capricieux von C. M. v. Weber, Trauermarsch, Etude in Ges-Dur, Mazurka in Fis-Moll und Notturno in Es-Dur von Chopin, endlich auch Salonstücke von Kullack und Schulhoff. Aus den kürzeren letztgenannten Stücken war für jede Soirée eine „charakteristische Reihe aus den verschiedenen Hauptepochen der Musik und des Clavierspiels" zusammengestellt, denen das wirklich Charakteristische mitunter jedoch abging, wie z. B. bei der Gique von Mozart, die weder Mozart's Musikstyl noch das Clavierspiel seiner Zeit zu bezeichnen vermag. Von den Unterstützern der Wieck'schen Soiréen müssen hervorgehoben werden: Frl. Anna Classig aus Leipzig mit einigen lobenswerthen Gesangsvorträgen, und Hr. Carl Eisner, russischer Kammermusikus, dieser unübertreffliche Hornist. Auch die Ausführung der Ouvertüre zu König Stephan von Beethoven durch das Musikchor des Hrn. Kunze in der ersten Soirée darf gelobt werden, während dagegen die Orchesterbegleitung der Solovorträge Manches zu wünschen übrig ließ. — Das Violinspiel des Hrn. Kammermusikus Tröstler zeichnet sich aus durch Gediegenheit und Correctheit, entbehrt aber einigermaßen der Wärme und höheren Belebung: unter seinen Vorträgen ist der erste Satz eines Concertes von David hervorzuheben. Das Violinspiel des Hrn. Kammermusikus Seelmann ist ein — so zu sagen — solides Salonspiel, als solches aber auch nicht ganz frei von den Fehlern des Salons: unter den Nummern seiner Soirée müssen das Adagio und Rondo eines Concertes von Vieuxtemps, sowie das Claviertrio in D-Dur von Beethoven (Frl. Wieck) besonders erwähnt werden. Von den genannten beiden Violinisten, jüngeren Mitgliedern der Kapelle, will ich hier nicht berichtet haben, ohne zugleich des sehr jugendlichen Hrn. Riccius jun. — ebenfalls Mitglied der Kapelle — zu gedenken, der diesen Winter als Violinvirtuos zwar nicht hier, aber vor Kurzem in einem Euterpe-Concert zu Leipzig öffentlich aufgetreten ist und als ein bedeutendes Talent bezeichnet werden darf. — Es muß nun auch noch einer musikalisch-deklamatorischen Soirée zum Besten hülfsbedürftiger Lehrerwaisen im Königreich Sachsen gedacht werden, deren Leitung die HH. Musikdirectoren Joh. Schneider, Jul. Otto und H. Hünerfürst übernommen hatten und deren Programm manche interessante Nummer enthielt. — Wenn ich schließlich erwähne, daß Mitte November die pyrenäischen Bergsänger, Anfang December aber „Flötenritter" die hiesige Gegend unsicher gemacht haben, so ist damit jeder Verpflichtung eines getreuen Correspondenten genügt, und ich darf nun auf die Oper übergehen.

Seit dem 11ten November hatten wir an Opern: Norma, der Templer und die Jüdin (neu einstudirt) 5mal, die Entführung 2mal, der Freischütz, die letzten Tage von Pompeji 2mal, Lucrezia Borgia, die Zauberflöte, Oberon (neu einstudirt) 3mal und zum ersten Male: Ein Abentheuer Karl des Zweiten, komische Oper in 1 Act, frei nach dem Franz. von Mosenthal, Musik von Hoven (2mal). — Templer und Oberon errangen sich eine rege Theilnahme im Publikum, und schützt der Name Weber und der Klang seiner ewig jungen Tonweisen seine letzte, in dramatischer Beziehung wahrhaft lächerliche Oper vor der Vergessenheit, so ist in Betreff des Templers nur zu bedauern, daß die dramatische Behandlung des für die Musik im Allgemeinen gar nicht unergiebigen Stoffes so wenig zeitgemäß ist; denn was die Musik Marschner's anbelangt, so darf sie zwar nicht Anspruch darauf machen, mit der Weber's auf gleicher Höhe zu rangiren, besitzt aber doch so viel Ursprünglichkeit, Frische, Wärme und Kraft, daß es Einem in der Seele weh thut, seine Opern von dem unmusikalischsten, langweiligsten und ödesten Zeuge, das jemals unter dem Namen Musik Ohren beleidigt und Herzen erkältet hat, verdrängt zu sehen. Als Bois Gilbert excellirt Hr. Mitterwurzer, als Ivanhoe Hr. Tichatscheck; Frl. Grosser aber singt zwar vortrefflich, eignet sich jedoch nicht eben für die Darstellung aller Partien, die ihr hier zufallen. — Die Oper der beiden Päbste dürfte wohl zu Grabe getragen worden sein. — Das Operchen Hoven's, des componirenden Staatsraths, ging spurlos vorüber. Der Genre ist unscheinbar und der Text nicht sonderlich interessant; die Personen der Darsteller (Karl II. Hr. Reichardt, Turial Hr. Becker, Katharina Frl. Bunke) vermochten

nicht, das Interesse an der Darstellung zu erhöhen, die Musik dagegen ist — immer in Rücksicht auf den besondern Genre — nicht gar so übel, obwohl mitunter ziemlich unbedeutend und stellenweise im trivialen Genre der Wiener Liederposse. Das kommt davon, wenn ein Hochgeborener zu uns gemeinen Leuten sich herabläßt! —

Am 26sten November feierte Hr. Kapellmstr. Reissiger sein 25jähriges Dienstjubiläum: die Mitglieder der Kapelle überreichten ihm als Ehrengeschenk einen silbernen Tactstock, den Titel als „erster" Hofkapellmeister erhielt er ebenfalls. Es heißt auch, im nächsten Palmsonntagsconcerte werde man ein neues Oratorium von seiner Composition, „David", aufführen.

Die Thätigkeit unserer Oper im vergangenen Jahre wird hinlänglich gewürdigt werden können, wenn ich anführe, was Alles man während dieses Zeitraumes zur Aufführung gebracht hat. Es sind folgende Opern in beistehender Zahl von Vorstellungen: 8mal: Don Juan, der Prophet; 6mal: der Maurer, Martha, die Vestalin, der Barbier von Sevilla; 5mal: der Freischütz, die Hugenotten, die letzten Tage von Pompeji, der Templer und die Jüdin; 4mal: Robert der Teufel, die Nachtwandlerin, die weiße Dame, Johann von Paris, Nabucodonosor, die Entführung aus dem Serail, die Großfürstin, die Zauberflöte, Jacob und seine Söhne; 3mal: Stradella, Czaar und Zimmermann, Teufels Antheil, Oberon; 2mal: Cortez, Norma, Lucia von Lammermoore, die Regimentstochter, das Nachtlager in Granada, ein Abentheuer Karl des Zweiten; 1mal: Lucrezia Borgia; — in Summa: 30 Opern in 121 Vorstellungen, von denen 5 Opern neu: Nebucodonosor, die Großfürstin, die letzten Tage von Pompeji (zuerst in Dresden), des Teufels Antheil, ein Abentheuer Karl des Zweiten, — 10 Opern aber neu einstudirt waren (darunter Don Juan, der Maurer, Johann von Paris, die Vestalin, die Entführung, der Templer und die Jüdin, Oberon). Die große Oper (Spontini und Meyerbeer) zählte 5 Opern in 25 Vorstellungen, die solide deutsche Oper (Mozart, Weber, Marschner und Kreutzer) 7 Opern in 31 Vorstellungen, die italienische Oper 7 Opern in 21 Vorstellungen, die französische Spieloper 5 Opern in 21 Vorstellungen, das junge Deutschland aber (Lortzing, Flotow, Pabst, Hoven) 6 Opern in 23 Vorstellungen.

Am 2ten Januar 1852. L—i.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. In dem Neujahrsconcerte des Museums zu Frankfurt a. M. haben der Violinist, V. Moralt aus München, und die Pianistin, Frl. Kastner, mit viel Erfolg gespielt.

Zwei Cantaten vom Kapellmstr. C. L. Drobisch in München: „Friede" und „Im Gebirge" haben im Weihnachtsconcerte des Orchestervereins daselbst Glück gemacht.

Franz Lachner hat im Concert der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien seine neueste Symphonie in G-Moll mit großem Beifall aufgeführt. Er ist bereits, dem Vernehmen nach, nach Leipzig abgereist, um hier die Symphonie im Abonnementconcerte zur Aufführung zu bringen.

Die Geschwister Dulcken sind in einem Hofconcerte in Berlin mit vielem Erfolge aufgetreten.

Frl. Sophie Cruwelli hat sich in Paris auch als Regimentstochter versucht, jedoch nicht so angesprochen, wie in ihren tragischen Partien.

Verdi befindet sich gegenwärtig in Paris.

Musikfeste, Aufführungen. Der Berliner Domchor wird vom Neujahr an in drei verschiedenen Concerten abwechselnd mit Instrumentalwerken acht Kirchenstücke a capella älterer und neuerer Meister aufführen, z. B. Kyrie und Agnus Dei von Palestrina, zwei Crucifixus von Lotti und Caldara, Gloria von Orlando Lasso 2c. Auch Ant. v. Kontski hat seine Mitwirkung zu diesen Concerten versprochen.

Eine neue Messe vom Kapellmstr. Stunz hat in München allgemein angesprochen. Der Componist hat vom Könige Max ein eigenhändiges, anerkennendes Handschreiben erhalten.

Neue Opern. Im Haymarkettheater zu London hat eine neue Oper von Macfarren: „Carl II." sehr gefallen. Dieselbe soll sehr melodiös, doch aber voll Nachahmungen deutscher Meister sein.

Vermischtes.

Zur Feier der Verkündigung des Resultates der Abstimmung über des Prinzen L. Bonaparte 10jährige Präsidentschaftsverlängerung war u. a. Festlichkeiten auch eine Aufführung des Propheten vom Elysée aus befohlen, jedoch sollte nicht Hr. Roger, sondern Hr. Gueymard den Johann singen. Hr. Roqueplan, der Director der großen Oper, hielt diese Anordnung für ein Mißverständniß, eilte sofort nach dem Elysée und erklärte dort, der Johann von Leyden sei Hrn. Roger's Partie und Hr. Gueymard könne diese nicht singen. Es wurde ihm jedoch gesagt, daß es weniger auf eine Kunstleistung, als vielmehr auf eine „politische Soirée" ankäme; Hr. Gueymard müsse singen, denn Hrn. Roger wolle man dabei nicht haben. Letzterer hatte nämlich über den 2ten Decbr. geäußert: „Cette journée restera memorable dans l'histoire de la France, c'est la journée des insolvables!"

Heydrich's Trauerspiel „Tiberius Gracchus", mit Musik von Unger in Leipzig, und Ponsard's Drama „Ulysses", mit Musik von Gounod, werden demnächst auf dem Hoftheater zu Weimar gegeben werden.

Zur Nachricht. (Preisausschreiben für Composition vierstimmiger Männerchöre.) Das Preisrichteramt über die in Folge unseres Preisausschreibens (vergl. Nr. 1, S. 10 dies. Bd.) eingehenden Compositionen haben auf unsere Bitte übernommen: die HH. Dr. J. Faißt, Musikdirector des Vereins für classische Kirchenmusik und des Liederkranzes in Stuttgart, L. Hetsch, Musikdirector in Mannheim, und Fr. Silcher, akademischer Musikdirector in Tübingen.

Der Ausschuß
des schwäbischen Sängerbundes.

Erklärung. In meinem Artikel „eine Belehrung" (Nr. 25 des vor. Bandes) hat S. 274, Sp. 2 die Redaction aus gewissen, leicht zu errathenden Gründen dergestalt streichen müssen, daß die Schärfe und Klarheit des Ausdrucks, deren ich mich stets und überall befleißige, auf das Wesentlichste dadurch beeinträchtigt worden ist. Ich bitte die Leser, dies mit den nothwendig zu nehmenden Rücksichten auf die gegenwärtigen Verhältnisse zu entschuldigen und nicht mich dafür verantwortlich zu machen, wenn durch Wegfall ihres Kernstückes die „Belehrung" nicht sonderlich „belehrend" erscheint. T. U.

Intelligenzblatt.

Leipzig, am 9. Januar 1852.

Die musikalische Reform.

Der Unterzeichnete bittet das Directorium der hiesigen Königl. Universität, so wie das der Thomasschule, der Nicolaischule, so wie der 9 öffentlichen Schulen, ferner das der Lehr- und Bildungsanstalten für besondere Zwecke, namentlich aber und ganz besonders das Directorium des Conservatoriums der Musik, ferner das der Sonntagsschulen, so wie auch die Directorien aller derartigen auswärtigen Schulen und Anstalten,

„den Lehrern nicht ferner zu erlauben, nach dem zeitherigen Notensysteme und der sich darauf begründenden radikal falschen, verwickelten, verwirrenden und unverständlichen Theorie zu lehren."

Ich offerire dasjenige Notensystem, welches schon seit 1796 gewünscht ist, für alle Zwecke passt, und da, wo es angefochten wurde, allemal als Sieger da stand, welches namentlich am 21. December den glänzendsten Sieg über den Tonkünstlerverein, den Herrn Professor Marx und die musikalische Section der Akademie der Künste zu Berlin im englischen Hause, davongetragen hat. Ich bin bereit, zu jeder Stunde die Differenzen beider Systeme in den Schulen zu demonstriren, und fühle mich fest überzeugt, dass nach jedesmaligem Vortrage jede unpartheiische Behörde es nicht allein in ihrem Interesse halten wird, mit dem Unterrichte nach dem alten Systeme anzufangen aufzuhören, sondern dass Sie es mit Recht ein Verbrechen nennen wird, solches ferner noch zu lehren. Auch nicht ein einziger Grund ist vorhanden, warum das neue System nicht sogleich die Stelle des alten einnehmen sollte. Der Herr Hofkantor zu Stolberg, Herr Seifart zu Nordhausen, Herr Pastor Fleischhauer zu Sondershausen, Herr Rector Reinhold, Herr Bach zu Erfurt haben sich schon für das neue System erklärt, und wünschen nur, dass hinreichende Musikstücke gedruckt werden möchten, den Unterricht nach dem neuen Systeme zu befestigen und zu befördern. Da die Opposition jedesmal, sobald alle ihre Einwendungen widerlegt sind, mit dem Ausspruche erscheint: „aber wenn das Neue System allgemein werden soll, so muss ja die alte Musik umgedruckt werden," so erwidere ich, dass, wenn eine Wiese mit den Jahren zu viel schädliches Moos und schlechte Gräser erhalten hat, wird sie umgepflügt, die alte Grasnarbe getödtet und mit englischem Reigras eine neue gute gebildet. War die alte Musik durch die falsche Nomenclatur, Semiotik und Terminologie so erschwert, dass kein Auge durchdringen konnte, muss sie reformirt und für Jedermann leserlich gemacht werden. Ich verpflichte mich nöthigenfalls, das ganze Lager des Herrn Breitkopf u. Härtel in 2 Jahren umzudrucken, mithin dürfte von einem Mangel an Musik nicht die Rede sein.

Wohnung vorläufig Numero 62, Dresdner Strasse.

E. von Heeringen,
Vertreter der Jugend.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich und Bern.

P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
G. u. W. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. **№ 4.** Den **23.** Januar **1852.**

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ein Ausflug nach Weimar.

Von

F. Brendel.

Die erneute Aufführung des Lohengrin am 11ten Januar, die erste in dieser Saison, veranlaßte mich zu einem Ausfluge nach Weimar, um endlich jenes Werk, dem ich in Folge der bisherigen Berichte mit größter Spannung entgegen sah, durch die theatralische Darstellung selbst, nachdem ich kurz vorher seine Bekanntschaft durch den Clavierauszug gemacht hatte, kennen zu lernen.

Es kann nicht meine Absicht sein, nach alle Dem, was diese und andre Blätter schon darüber mitgetheilt haben, hier noch eine ausführliche Schilderung desselben zu versuchen. Wer eine solche wünscht, den muß man insbesondere auf den schon oft erwähnten, neuerdings auch besonders gedruckten meisterhaften Artikel Liszt's in der „Illustrirten Zeitung" verweisen. Noch weniger aber ist eine Recension alten Styls einem solchen Werke gegenüber möglich. Ich habe jetzt an mir selbst erfahren, worauf Uhlig schon öfter in dies. Bl. hingedeutet hat, daß ein derartiges Recensiren hier ganz aufhört. Hier kann allein ein dichterisches Nachschaffen, eine Darlegung der inneren Erlebnisse des Genießenden das Entsprechende sein, und dies ist durch Liszt schon in erschöpfender Weise geschehen.

Wenn ich jetzt den Leser dies. Bl. einen kurzen Bericht gebe, so geschieht es zunächst, um dem Dr[illegible]e des Herzens Raum zu geben, es geschieht — [illegible]n um nichts Geringeres handelt es sich hier — um den Schöpfer des Tannhäuser und Lohengrin als den neuen Genius der dramatischen Musik zu begrüßen, es geschieht, um so eindringlich als möglich Alle, welche lebendiges Interesse für die Kunst und Poesie (nicht allein die Tonkunst) der Zukunft hegen, auf diese größte Erscheinung der Gegenwart aufmerksam zu machen, sie zu veranlassen, Weimar zu besuchen, und hier sich selbst von der Herrlichkeit dessen zu überzeugen, was geleistet ist. — Ich kann nicht vermeiden, Prädikate des höchsten Lobes zu gebrauchen, es ist indeß kein flüchtig verschwebender Enthusiasmus, der hier sich ausspricht, es ist begründete Ueberzeugung, die darin sich kund giebt.

Ich habe Wagner's Schöpfung nachempfunden, ich habe sie in mir erlebt, und sage es freudig, daß sie dem Größten sich anreiht, was wir auf künstlerischem Gebiete besitzen, daß hier erreicht ist, was in Bezug auf das musikalische Drama die vorausgegangenen Jahrhunderte bisher immer nur annäherungsweise erstrebt haben. Leider erlaubte mir die Zeit nicht, sogleich nach meiner Zurückkunft durch die Durchsicht des Clavierauszuges das dort Vernommene im Gedächtniß zu festigen. Um so mehr aber schwebt mir das Gehörte wie ein Traum von wunderbarer Schönheit vor, und Sehnsucht erfaßt mich nach diesen so schnell

verklungenen Tönen. Man hat durchaus die Empfindung eines Fertigen, Vollendeten diesem Werke gegenüber, es ist ein Eindruck, den nur die größten Meisterwerke hervorbringen, es ist eine Seligkeit, wie ich sie fast nur bei der neunten Symphonie empfunden habe. Um so weniger ist man geneigt, Betrachtungen anzustellen. Sogleich ist man im Tiefsten erfaßt, hineingerissen in den Gang der Darstellung, jedes einseitige Denken hört auf, jeder einseitige Kunstgenuß; der ganze Mensch ist gleichmäßig in Anspruch genommen; es ist die höchste Unmittelbarkeit der Wirkung. Man hat das Bewußtsein, daß man einer neuen, vollen Kunst gegenüber steht, dem Anfgange einer neuen Kunstepoche, und ist froh, daß man sich auf dieser Stufe aller Zweifelsqualen, die uns bis jetzt beunruhigten, entschlagen kann. Es ist hier erreicht, was die Besten unserer Zeit immer vergeblich ersehnt haben, eine Rückkehr zur Natur, die uns mit einem Male von dem Wust, der uns bis jetzt gefangen hielt, befreit.

Ich wiederhole nicht, was zur Erläuterung der neuen Richtung bisher schon gesagt ist. Man weiß, daß die bisherige Opernform fast ganz verschwunden, man weiß, was Wagner von dem musikalischen Drama verlangt. Eben so wenig ist es nöthig an die schon anerkannten Eigenschaften zu erinnern, welche ihn als Tonsetzer auszeichnen, an den glänzenden Reichthum seiner Harmonien, den wirklich neuen Gebrauch des Orchesters, die meisterhafte Behandlung der Recitative: Eigenschaften, welche die sorgfältigsten Studien, eine unermeßliche Arbeit voraussetzen. Daß W. in der Wahl seiner Texte in der Gegenwart am glücklichsten gewesen ist, habe ich schon früher, als mir seine Richtung noch nicht näher bekannt war, ausgesprochen. Dem ohngeachtet würden Die irren, welche nach alle dem bisher Veröffentlichten schon eine klare Vorstellung seiner Kunst zu haben meinen. Auch die Durchsicht des Clavierauszuges — es ist dies sehr charakteristisch für die neue Richtung — vermag kaum ein annäherndes Bild zu gewähren, und diejenigen würden sich gewaltig irren, welche nach diesem die Wirkung des Lohengrin beurtheilen wollten. Am nächsten glaubt man gewöhnlich der Sache zu kommen, wenn man W. mit Gluck vergleicht, ihm ein ähnliches reformatorisches Streben zuschreibt. In der That ist die Stellung Beider eine verwandte, in so weit eine gleiche, als Beide den leeren Formalismus ihrer Zeit vernichtet haben. Der himmelweite Unterschied W.'s und Gluck's ist aber der, daß der Letztere nur Wahrheit erstrebte innerhalb der bisherigen Stellung der Musik zum Text, während bei dem Ersteren zum ersten Male die innigste Vereinigung von Wort und Ton zur Erscheinung gekommen ist, so daß eine Trennung beider Elemente, eine Loslösung der Musik insbesondere, gar nicht denkbar ist. Gluck war Reformator der Oper, Wagner ist Schöpfer des musikalischen Dramas; Jener wollte als Musiker Wahrheit des Ausdrucks, Dieser als universeller Künstler; früher hatten wir allein durch die Musik, insbesondere durch die charakteristischen Wendungen der Singstimme dargestellte Charaktere, hier ist die Charakteristik eine durch das Zusammenwirken aller künstlerischen Elemente erzielte. Die Musik als selbstständige Kunst hört auf; das, was ihr bisher diese Selbstständigkeit verlieh, ist verschwunden; statt dieser einseitigen Bevorzugung haben wir eine weit größere, einheitsvolle, harmonische Schöpfung aller Künste, und das insbesondere ist das Bewunderungswürdige, daß auf diesem völlig neuen Wege Alles schon so klar, fertig, vollendet erscheint, so wenig noch von irgend welchem Versuch, von einer Unsicherheit die Rede sein kann, daß sich uns das Werk mit der Gesundheit, mit der inneren Nothwendigkeit eines Naturproducts darstellt. Eine wesentlich andere ist die Stellung des Orchesters, sowohl in seiner äußeren Anordnung, wie noch viel mehr in seiner geistigen Bedeutung. Ich kann nicht anders sagen, als: eine Welt der Poesie ist in dieses Orchester gelegt. Die Charaktere im Lohengrin erscheinen wie aus Erz gegossen, so groß ist die Gewalt dieser Charakteristik. Das Orchester ist es, dem ein Hauptantheil daran gebührt. In das innerste Leben der handelnden Personen gestattet es uns den Einblick in einer Weise, wie ich fast kein zweites Beispiel dafür zu nennen weiß. Auch die Behandlung der Singstimme ist natürlich eine ganz andere, und alles Figurenwerk völlig beseitigt. Trotzdem ist dieselbe eine so wirkungsvolle, daß hier nicht entfernt an jene Umkehrung des wahren Verhältnisses zwischen Gesang und Orchester, wie es in neuerer Zeit so oft bei uns vorgekommen ist, gedacht werden kann. War bisher die Kunst eine künstliche, war sie durch eine im Fortgange der Zeiten sich immer mehr vergrößernde Scheidewand von der Natur getrennt, war die musikalische Form nach und nach dahin gediehen, daß sie im Widerspruch stand zu aller Natur, so haben wir hier eine Rückkehr zu derselben, in einer Weise, daß Kunst und Natur in vollendetster Einheit sich uns darstellen. Wenn daher Jemand tadelnd sagte, daß wir bei solcher Kunst in die Wälder zurückkehren könnten zu uranfänglicher Wildheit, so liegt darin neben der Verkennung der unermeßlichen Kunst Wagner's das Wahre, daß wir hier allerdings zur Natur zurückkehren, in der That aber nur um erst wahrhafte Menschen zu werden, um uns von allem Erlogenen und Gemachten zu befreien.

Was den Inhalt des Werkes betrifft, so bekenne ich offen, daß wir hier den einer erneuten Menschheit vor uns haben. Man sieht sogleich, wie diese Per-

sönlichkeit nicht mehr kämpft mit dem Bisherigen, wie dieselbe im Gegentheil in ihrem Innern siegreich eine neue Welt aufgebaut hat. Der Inhalt des Lohengrin ist ein so ursprünglich kräftiger, rein menschlicher, daß sich hieraus die Erscheinung erklärt, wie in den bisherigen Vorurtheilen Befangene ganz verdutzt dastehen, und nicht wissen, was sie sagen sollen. Ueberwiegend sind Stimmungen schwärmerischer Entrücktheit, wozu der Text so viel Gelegenheit bietet; aber es würde falsch sein, diese Seite vorzugsweise hervorzuheben, denn die universelle Natur des Schöpfers dieses Werkes weiß den verschiedenartigsten Situationen gleich sehr gerecht zu werden, und es ist darum ganz unmöglich, Einzelnes aus dem Zusammenhange zu reißen, und besonders namhaft zu machen. Nur eine Einzelheit sei mir zu erwähnen gestattet. Wenn ängstliche Gemüther bei der einseitigen Bekanntschaft mit dem Texte an dem Anfang des dritten Actes, wo Lohengrin und Elsa im Brautgemach allein sind, Anstoß glaubten nehmen zu müssen, so werden diese Bedenken bei der Darstellung glänzend widerlegt. Es ist das Alles so keusch und rein, dieses Liebesgespräch gehört so sehr zu dem Herrlichsten, was überhaupt die gesammte Kunst aufzuweisen hat, daß nur Einer, der sich glücklich aus der Verdorbenheit unserer Zustände und Empfindungen herausarbeitete, etwas Derartiges schaffen konnte. Wagner hat in sich den ganzen Entwicklungsproceß unserer Zeit durchlebt, in künstlerischen sowohl, wie in allgemein menschlichen Dingen; er hat die ganze Arbeit, die ein totaler Umschwung mit sich bringt, auf sich genommen, und ist durch alle Zweifel und Reflexionen hindurch zum neuen, sicheren Ausgangspunkte vorgedrungen, er hat den Boden einer erneuten Naivität im Schaffen betreten.

Entsteht nach alle Dem die Frage, ob Wagner's That die des Genius der Zeit ist, so bejahe ich diese Frage aus voller Ueberzeugung. Wir Alle, die wir der Ansicht sind, daß die bisherige Kunst sich nicht mehr zu halten vermag, die wir uns mit Ekel und Widerwillen von dem Scheusal der gegenwärtigen Oper abwandten, haben das Bewußtsein besessen, daß der Wagner'sche Weg als der einzig richtige jetzt zu betreten ist, wir haben die nächsten Bedingungen erkannt, welche zu dem Besseren, zu dem Neuen führen. Wagner hat diese Bedingungen alle erfüllt; neben der Erfüllung aber dieser Bedingungen ist er mit einer That des Genies hervorgetreten, von der wir keine Ahnung hatten, und ich bekenne, daß ich mich glücklich fühle, diese That, diesen mächtigen Fortschritt der Kunst erlebt zu haben, daß ich den Eindruck, den die Aufführung des Lohengrin auf mich machte, zu den schönsten künstlerischen Erinnerungen meines Lebens zähle. Nicht mit einer genialen Absonderlichkeit haben wir es hier zu thun, die nur einmal vorhanden, an die Person ihres Schöpfers sich knüpft. Wenn irgend etwas, so ist das Wagner'sche Princip geeignet die Massen zu beherrschen. Nicht eine esoterische Kunst, eine specifische, haben wir vor uns, die nur für Eingeweihte verständlich; im Gegentheil, die Befreiung der Kunst zu allgemein menschlicher Wirkungsfähigkeit. Erscheinen jetzt noch nicht Alle von dieser Richtung erfaßt, so liegt der Grund darin, daß die Sache noch zu neu, daß noch zu viele alte Vorurtheile zu beseitigen sind. Immer zahlreicher indeß werden die Stimmen, welche unbedingt beipflichten. Wagner hat es uns leicht gemacht, eine solche Prophezeiung auszusprechen, da er die Bahn mit so vollendeten Werken gebrochen.

Wohl möglich, daß meine Worte dem ruhigen Leser wie im Rausche des Enthusiasmus gesprochen erscheinen; ich kann nur wiederholen, daß ich damit zugleich die ruhigste Ueberzeugung darlege. Statt alles Weiterem berufe ich mich auf alle Die, welche zu verschiedenen Zeiten den Aufführungen in Weimar beigewohnt haben; zum Theil die Urtheilsfähigsten unserer Zeit, ist der Eindruck auf sie derselbe gewesen.

Noch Vieles ist zu sagen, doch drängt mich die Zeit; ich mag diesen Bericht nicht länger verzögern, und bin daher genöthigt, abzubrechen. Die Besprechung des Clavierauszuges wird Gelegenheit geben, das hier Gesagte zu ergänzen.

Nur einige Worte über das Weimarische Musikleben überhaupt mögen mir hier noch gestattet sein.

Es ist hier namentlich der Wirksamkeit Liszt's zu gedenken; ihm haben wir es ja zu danken, daß Wagner's Schöpfungen, daß insbesondere Lohengrin, den der Autor selbst noch nie gehört hat, unter uns Leben gewann. Die Thätigkeit Liszt's in Weimar ist die rühmlichste, musterhafteste. Es hat den Anschein, als könne jetzt Weimar Das für die Tonkunst werden, was es früher für die Poesie war. Weimar ist jetzt die bedeutendste Musikstadt Deutschlands, nicht zwar durch die Größe seiner Mittel, wohl aber durch den Geist, der dort waltet. Liszt's Thätigkeit ist eine solche, wie wir sie immer in diesen Bl. als die von der Zeit geforderte Aufgabe bezeichnet haben, wie wir sie aber bis jetzt an keinem Orte Deutschlands in diesem Grade verwirklicht finden. Ein Beweis für die große Begabung desselben ist es, daß er vermocht hat, nach einer künstlerisch stürmischen, bewegten Jugend diese Wendung in sich zu vollbringen, eine zweite auf das Höchste der Kunst gerichtete Entwicklungsstufe zu erreichen. Nicht blos in seiner praktischen Wirksamkeit zeigt sich diese Wendung, auch in seiner Compositionsthätigkeit, die eine ganz andere Richtung genommen hat. Was die erstere betrifft, so hat sich Liszt ganz

entschieden auf den Standpunkt der Neuzeit gestellt. Während man bis jetzt mehr oder weniger gewohnt war, von der Größe der Vergangenheit zu zehren, an die Gegenwart und Zukunft der Kunst aber nicht zu denken, womit man jede Weiterentwicklung derselben natürlich schon im Keime ertödtete, bringt Liszt das Hervorragendste der Gegenwart zur Aufführung, ohne dabei das Classische der Vergangenheit zu vernachlässigen. — Ein sprechender Beweis für seinen allbelebenden Einfluß, für die Begeisterung, welche er zu wecken vermag, ist die Darstellung des Lohengrin. Hier zeigt sich deutlich, was, selbst bei beschränkten Mitteln, geleistet werden kann, wenn Intelligenz von oben und guter Wille und Strebsamkeit der Ausführenden zusammenwirken. Auch die Darstellung, die Leistung der Sänger hat mich im hohen Grade befriedigt. Ich will hiermit keineswegs aussprechen, daß nichts zu wünschen übrig blieb, aber ich war freudig überrascht, der Unnatur und dem Schlendrian auf anderen Bühnen gegenüber, hier dem Geiste der Wagner'schen Schöpfungen entsprechend, eine ganz andere Bahn betreten zu sehen. Es ist hier der Verdienste Genast's zu gedenken. Genast ist eingegangen auf die Forderungen, die bei der Darstellung eines Wagner'schen Werkes gemacht werden müssen. Er steht in seinem Wirken Liszt würdig zur Seite. Wie man Ernst macht, wie man dem theatralischen Herkommen, wenn nöthig, entgegentritt, möge, statt vieler, ein Beispiel beweisen. Das Herkommen schreibt vor, daß die Darstellenden die Albernheit begehen, sich dem Publikum stets zuzuwenden, auch in Fällen, wo die Sache eigentlich fordert, daß sie ihm den Rücken zukehren. Hier haben wir den Fall, daß einmal der ganze Chor dies thut, indem er dem Hintergrunde der Scene sich zuwendet. Daß diese Wahrheit der Darstellung von einer ohne allen Vergleich größeren Wirkung ist, bedarf keiner Bemerkung. Ich erwähnte schon der Verdienste der Ausführenden. Frau v. Milde als Elsa war vortrefflich; auch von Hrn. v. Milde's (Telramund) Leistungen gewann ich eine ganz andere Vorstellung, als nach seinem Auftreten in unseren Gewandhausconcerten der Fall war. Der Lohengrin wurde dargestellt von Hrn. Beck, die Partie der Ortrud war in den Händen der Frau Knop-Fehringer. Alle Mitwirkende beeiferten sich, zum Gelingen des Ganzen beizutragen. Eine solche Vorführung ist aber auch durchaus nothwendig. Ein Wagner'sches Werk in den gegenwärtigen Schlendrian der Darstellung hineingerissen, führt unausbleiblich zur Carrikatur. Wenn einst Gluck sagte, daß die Vernachlässigung des Geringsten bei ihm den Effect einer Scene gänzlich zerstören könne, so gilt dies in noch weit höherem Grade von Wagner's Werken. Man kann unsere Theater nicht auffordern, sie zur Aufführung zu bringen, man muß sie eher ersuchen, dieselben nicht zu geben, so lange nämlich, als sie sich nicht bequemen wollen, höheren Anforderungen an die Darstellung Eingang zu gestatten. In solchem Falle sind dann freilich unsere Theater nur noch für den geistigen Pöbel vorhanden, während die Gebildetsten der Nation sich von ihnen zurückziehen. Jedenfalls ist als unbedingte Forderung aufzustellen, daß Lohengrin nur nach dem Tannhäuser gegeben werde. Es ist durchaus nöthig, daß das Publikum sich erst an den neuen Kunststandpunkt gewöhne. Wie in Dresden Tannhäuser, in Weimar beide Opern Lieblinge des Publikums geworden sind, so kann das auch an anderen Orten nicht ausbleiben, wenn man diesen Wink beachtet. Im anderen Falle würde ich, wenigstens für den Augenblick, ein minder günstiges Resultat fürchten.

Die großherzogliche Familie wohnte der Aufführung von Anfang bis zu Ende, d. h. von 6 bis gegen 10 Uhr, mit sichtlicher Theilnahme bei. Es ist der Weimar'sche Hof, dem alle diese Kunstbestrebungen zu danken sind. Wie er einst der deutschen Poesie eine Heimath gründete, so jetzt der Tonkunst.

Noch hatte ich Gelegenheit, die Leistungen des schon vor Kurzem in dies. Bl. erwähnten, durch die HH. Joachim, Stör, Walbrül und Coßmann vertretenen Streichquartetts im Vortrag des Beethoven'schen Cis-Mollquartetts zu bewundern. Gestehe ich's nur: als der geehrte Correspondent dies. Bl. bemerkte, daß ein zweites von gleicher Vortrefflichkeit jetzt wohl kaum existire, hielt ich diese Aeußerung für eine etwas enthusiastische. Um so mehr war ich überrascht, als die Vollendung der Ausführung mich zwang, in meinem Inneren stillschweigend dem Correspondenten Abbitte zu thun, und ihm beizupflichten.

Magna Polemica.

(Schluß.)

Von den Ideen, welche durch unsre Polemik berührt sind, möchte ich nun freier sprechen, und nach abgethaner Persönlichkeit darstellen, was ich mit den Zeitkämpfen meine. Helfe mir die Wahrheit, daß ich nicht Standpunkte darstelle, sondern greifliche Dinge!

1) Theorie und Praxis werden noch heut zu Tage oft auseinander geschnitten wie Geist und Leichnam; die das thun, hat A. B. Marx längst gezüchtigt in den trefflichen Einleitungsworten seiner Compositionslehre; dennoch dauert die Scheidung fort, als ständen wir noch im vorigen Säculo, da man

anfing, Aesthetik zu studiren*). Wohl giebt es einige Sonderlinge, die nichts als Papier käuen, aber das sind schlechte Theoretiker, die keinen Hund aus dem Ofen locken; wogegen der ächte Theorist, d. h. der lebendige Lehrer, nur Derjenige ist, dessen Lehre zum freien Thun befähigt. Und ebenso giebt es einige Idioten, die nichts als ihr Instrument tractiren, brav vom Blatt spielen, in jedem Chor ihre Stelle ausfüllen: vielleicht daß sie ein wenig mehr werth sind als jene schlechten Theoretiker — aber ächte Praktiker sind sie auch nicht, sondern Diejenigen sinds, die ihren Part ausfüllen und zugleich am Ganzen sich freuen, ins Ganze als beseelte Persönlichkeit eingreifen. Der Unterschied ist die Krankheit, die logische Schwäche der Zeit; die Einheit von Theorie und Praxis ist das Lebendige. — Man lobte mir einst einen dummen Arzt, weil er ein Praktikus sei, d. h. viel Erfahrung habe; frage also: habe ich nun Erfahrung, wenn hundert Pestkranke mir vor der Nase dahinstarben — falls ich weiter nichts habe als diese Erfahrung? — Ich habe auch wohl solche Praktiker gekannt, die sich rühmten, im Orchester aufgewachsen zu sein, und doch nach dem Gehöre nicht einen Septimenaccord vom Dreiklange unterscheiden konnten.

Nun weiß ich wohl, daß ich Hr. U. auf meiner Seite habe, und auch er an solchen dummen Praktikussen so wenig Gefallen findet als an papiernen Theoristen. Aber warum stellt er den Gegensatz von Clavier und Orchester hin gleich einem Ei des Columbus — als wenn diesen nicht seine Gegner ebenfalls kennten und schmerzlich empfunden hätten? Denn wirklich,

2) Clavier und Orchester stehen sich gegenüber als Vertreter jenes scheinbaren Zwiespaltes von Papier und Leben, Theorie und Praxis, Kupferstich und Gemälde — das ist längst bekannt; aber wie ist dem Uebelstande abzuhelfen, wenn es einer ist? oder was bedeutet der Gegensatz, sofern er ein lebendiger, nicht blos logischer ist?

Wir verstehen den Gegensatz als einen Ausdruck dessen, was auch sonst unsre Zeit bewegt, des subjectiven und objectiven Geisteslebens. Beide Einseitigkeiten bedürfen einander so sehr, daß der Cembalist ohne Kenntniß der lebendigen Instrumente versauert, der Ripienist ohne einige Einsicht ins Clavier verbauert. Auch zeigt die Erfahrung, daß alle unsre großen Tonsetzer in beiden thätig gewesen. Uebrigens ist das Clavier dadurch in Vortheil, daß es leichter zu

*) Auf dem praktischen Gebiete bin ich zuerst Hr. U. begegnet in d. Bl. 1849, Bd. 31 (Nr. 7, S. 29). Er entwickelt dort in sechs langen Abhandlungen ziemlich doctrinär, was mit fünf Worten weit praktischer gesagt werden kann: in fine videtur cujus mensurae, wie ich einst dieses dargelegt habe in meinen „Beiträgen zur Tonkunst" 1847 S. 88.

allgemeinen Ideen hinführt, weil die Massenharmonie in kleinem Raume sogleich objectivere Gestalten ahnen läßt; und wiederum zeigt die Erfahrung, daß viele der größten Genien den Ausgang vom Clavier genommen haben, und diese Schule der Jugend z. B. für Bach, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, und Schumann sich sehr günstig erwiesen hat; nur Haydn und Spohr haben, so scheint es, ihren Gang von der Geige aus begonnen. Mit den Vorzügen des Claviers ist aber der Nachtheil verbunden, daß der einsam Genießende launisch, eigensinnig und selbstgefällig wird; die seit Beethoven überwiegende Claviermusik hat wohl zu dem ausgearteten Dilettantismus das Ihrige beigetragen, zumal seit die tonvollen Instrumente von Erard und Irmler mit ihrer wundervollen Mechanik das Gehör verführten, immer mehr selbstvergnüglich im einsamen Zimmer zu verharren. Obwohl ich selbst einen trefflichen Irmler besitze, so fühle ich den Uebelstand recht wohl, und treibe daher Orchestermusik so viel ich kann, wünsche mir freilich vergeblich so treffliche Ripienisten, die von Jugend auf im Orchester gelebt haben, wie Hr. U.*)

3) Das heutige Zeitalter ist im Ganzen, wenigstens in Central-Europa, künstlerisch unproductiv. Dieses Wort klingt hart, bewährt sich aber theils durch vergleichende Ansicht verwandter Völkergeschichten, theils in praktischen Ergebnissen der Gegenwart. Bei allen Völkern sind Kunstblüthen nur auf ruhigen Höhepunkten ihres Zeitlebens errungen, nicht in störender gährender Bewegung, wo Sitte, Staat und Leben ins Wanken gerathen, und selbst die Sprache, gleichwie einst beim Thurmbau zu Babel, in Verwirrung geräth, daß der Bruder den Bruder nicht mehr versteht, und jede Zeitung ihre eigne Sprache für sich spricht wie die Wahnsinnigen in ihren Zellen. Die zarte Kunstblüthe erträgt nicht kritisches Geschnatter, und die Tiefe der Kritik verschmähet den trüglichen Zauberschein der Schönheit; poetische und kritische Zeitalter sind selten zusammen, weil die Menschheit, gleich dem einzelnen Menschen, nur Eines zu gleicher Zeit mit Begeisterung thun kann.

*) Was hilft aber alles Wünschen, wenn man „in der Ecke des glücklichen Deutschlandes" sitzt, und nach mehrjährigem Bitten von keinem der zahlreichen Leipziger Musikalienhändler eine Partitur von Wagner oder Berlioz zur Ansicht erhält? Dies ist ein Schade, der dem Publikum und damit auch den Musikhändlern selber erwächst und wohl zu beachten ist. Warum wird denn die übrige Literatur ballenweise à condition versandt und die musikalische nicht? Wir armen Idioten in der Ecke können uns nicht alle Jahre für 100 Thaler Musikalien „fest" anschaffen, und mögens auch nicht, wenn wir die opera bloß aus Recensionen kennen. Die älteren Werke von Wagner habe ich durch Güte eines Freundes kennen gelernt; lerne ich die jüngeren kennen, wie will ich mich freuen, wenn sie besser sind als jene!

Damit soll nun nicht eine neue gewaltsame Spaltung angedeutet werden, die nur unseren logischen Jammer vermehren würde. Denn gewiß ist, daß sich in jedem Zeitalter gar Mancherlei zerstreut neben einander findet, und wie Göthe in seiner Jugend recensirte, so mag auch dem kritisch blasirten Zeitalter ein einzelnes Kunstwerk gelingen. Aber es ist nicht der Mittelpunkt aller geistigen Arbeit, wie wir deutlich sehen, wenn wir erwägen, wie viel mehr Aufsehen Kossuths Reise in der Welt macht als irgend ein neues classisches Kunstwerk. Um 1790 war ein neuer Roman, ein Schauspiel, ein Musenalmanach, eine Oper ein Ereigniß, das Deutschland auf ein halbes Jahr verzückt machen und in zwei feindliche Lager spalten konnte; jetzt kann weder Meyerbeer noch Wagner solche Bewegung hervorrufen, wie ein Ukas von Petersburg oder ein pariser Brandbrief. —

Das Gesagte gilt vornehmlich von dem mittleren Europa, wo die uralt feindlichen Brüder (Frankreich und Deutschland) seit einem Menschenalter zu gleicher Erneuung des Staatslebens alle Lebenskraft aufgeboten haben; da wiegt die Sitte, der Gedanke, die Reflexion über und die stille Schönheit verbirgt sich. Wahrhaft produktiv, d. h. neuschöpferisch belebt und belebend, ist seit diesen Tagen weit mehr der germanische Norden. Solchen Gestalten wie Thorwaldsen, Tegner, Gade, Oehlenschläger, Lindblad haben wir wenig gleiche entgegen zu stellen. Von unseren Tonkünstlern will ich in diesem Augenblicke nicht reden, weil hier eben der unheilbare Streit entbrannt ist; aber sind etwa Gutzkow, Hebbel, Cornelius, Dumas und Eug. Sue würdige Gegengewichte? Chopin, ein Nichtdeutscher, wäre allein noch zu nennen als urgewaltiger Genius, wenn er nicht in Einseitigkeit verrannt und zu früh vollendet wäre. — Diese Ansicht wird Widerspruch erwecken und hat ihn bereits erweckt. Will man sie bekämpfen, so zeige man den weltbewegenden Genius, der die Wirkung ausübte, wie der Geringste der Gestorbenen. Ist es Wagner, so wird ers bewähren, und gewiß von Denen, die Wahrheit in Schönheit suchen, aufs erste de- und renmüthig anerkannt werden.

Wie nun? Soll allen lebenden Künstlern der Mund geschlossen oder sollen sie gezwungen werden, blos nachzusingen was Andre längst gesungen? Das Eine wäre so thöricht wie das Andre unmöglich; und niemals hat wohl ein vernünftiger Mensch gesagt: „Schreibt wie ihr wollt, aber Psalmen wie Eccard bringt ihr doch niemals zu Stande"! (S. d. Bl. S. 163). Sondern das ist die Meinung: die heiligen Töne, die in der Gegenwart gesungen, bringen das Heilige nicht; die lebendige Tiefe der Andacht, die reine Schönheit der Gestaltung hat abgenommen gegen frühere Zeit, weil das Heilige nicht Mittelpunkt des Zeitlebens ist. So singe man, was heute wahr ist, und warte die Wirkung ab, entweihe aber nicht das Heiligthum mit schwächlicher Nachahmung. Will man Heiliges, so suche man es dort, wo es wahrhaft tief empfunden und kräftiglich dargestellt ist; oder man beweise, daß die Wirkungen eines lichtfreundlichen Oratoriums jene älteren übertreffen. Ueber die Art des (objectiven) Beweises späterhin. — Wenn die heutigen Künstler das Schaffen nicht aufgeben wollen und können, so wird ihnen doch nur das Zeitgemäße gelingen, leichte weltliche Lust und Weltschmerz. Diese Darstellungen sind auch manchen Zeitgenossen vollkommen gelungen; was drüber hinausgeht, ist ihnen verschlossen, und nur glücklichere Tage des Volkes können wiederbringen, was verloren ist.

4) Darum ist unsre Zeit mehr kritisch-historisch, hier ihre Größe, ihre Neuheit und Schöpferkraft. Die Zeiten lösen sich ab unter einander; „auf constructive folgen destructive Perioden", wie St. Simons geistreiches Wort lautet. Da ist nicht noth, zu klagen und loben, sondern zu verstehen. Wir sind so reflexionsreich und lehrhaft geworden, daß höchst selten eine freie Schöpfung gelingt, und wo sie gelingt, sich noch seltener im kritischen Wirbelwinde behauptet. Man stelle nicht entgegen, daß auch Bach und Beethoven ihre kritischen Gegner gehabt; denn damals war die Kritik schwach, dünne vertreten, ungefährlich: während dagegen jetzt, wo Jacob Grimm, Hegel, Strauß, Bauer, Ruge eine gebietende weittönende Stimme haben, die schöpferische Kunst herabgesunken ist.

Solche kritische (destructive) Zeiten sind theils bewahrend, theils auflösend, daher zu Sammelwerken geneigt und zu gelehrten Streitigkeiten; erbauend sind sie nicht, aber grundlegend für künftigen Bau. — Mit allen jenen Betrachtungen ist aber nur Endliches, Zeitliches ausgesagt, was angegriffen und widerlegt werden kann; ich gebe sie daher preis, wenn ein Tüchtigerer kommt, ihre Einseitigkeit nachzuweisen. Denn alle kritisch-historischen Betrachtungen sind relative; absolute Wahrheit haben sie nicht. — Hätten wir aber eben hier, auf dem theoretisch-praktischen Gebiete, gar nichts Feststehendes, keine absolut-gültige Wahrheit, wenigstens zum Ausgangspunkte? Ich glaube, daß wir sie haben, und dieses ists, wohin die Absicht des Ganzen zielt, die nicht polemisch sondern irenisch gemeint ist, nämlich:

5) An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen; das heißt: nicht an dem Lobe der Coterie, nicht an dem Standpunkte der Zeitungen, nicht nach den Verschwörungen der Parteien, sondern nach der süßen Frucht der Kunst, die sich im Leben ausspricht

und darthut, darnach sollt ihr ermessen, was praktisch ist und was die Praxis werth ist. Also: Ideale aussprechen, ohne sie ins Leben zu führen ist leere Theorie, todte Doctrin, dem Jünglinge verzeihlich, dem Manne ungenügend; das Ideale nach Kräften ins Leben führen, ist das Schwerste, und allein des Mannes würdig. — Wie geschieht dies aber? Leider muß ich da widerum das Alte wiederholen und immer dasselbe Lied singen, weil die Wahrheit und das Gute freilich alt und einfach ist: es ist die Aufforderung an die Leitenden, dem Volke nur Gutes und Vernünftiges zu geben. Was dieses sei, ermesse Jeder nach seinem Gewissen, nicht nach Menschenfurcht und Pöbeldienst. Im Gewissen sind die Menschen einander nicht so fern, wie eine zweifelmüthige subjective Furchtsamkeit oft meint; zwei gute Menschen, d. h. die nur ihrem Gewissen folgen, verstehen einander. — Wenn nun so die Leitenden allein Schönes nach gewissenhafter Ueberzeugung geben wollen und unablässig darum bemühet sind, dann empfindet es auch endlich das Volk und ist dankbar dafür — nicht mit Händeklatschen und Gebrülle, sondern im Herzen.

Was aber schön sei, darüber wollen wir nicht einen speculativen Streit anheben, weil es hier eben auf Irenik ankommt. Es ist ja nicht allein Classisches gemeint, nicht Historisches und antiquarische Grillen. Erhalten und Erneuen findet nur in dem Sinne wie es geschieht seine Berechtigung — nicht nach persönlicher Vorliebe und Abneigung, sondern nach dem Gewissen, daß jeder Mensch in sich trägt über aller kranken Subjectivität. — Leicht und Schweres, Spielend und Ernstes, Weltlich und Heiliges hat sein Recht. Der wäre ein großer Thor, der den Leuten „durch Ueberredung aufnöthigen wollte, wogegen ihr Gefühl sich sträubt, oder mit Worten beweisen, daß etwas bestehe was sie nicht fühlen" (d. Bl. S. 175). Vielmehr ist das Richtige; nicht zu schwatzen, sondern zu handeln. Es gehört zu den Irrthümern unseres Novellisten, daß er mir ein so unpraktisches Gebahren andichtet, da ich in meinem Kreise, wo ich thätig für die Tonkunst wirke, niemals Grundsätze octroyirt habe, sondern nur wirklich ausgeführt, was mir gut schien nach bestem Wissen und Gewissen, und keineswegs blos Eccard und Bach! Und dieser kleine Kreis von Menschen in der „glücklichen Ecke" hat sich an dieses Wirkliche so sehr gewöhnt, daß fast alle durchreisenden zum Theil namhaften Virtuosen mit Kälte aufgenommen sind, dagegen die oldenburger Quartettisten, die uns Beethoven'sche und Haydn'sche Quartette spielten; mit Entzücken und Begeisterung! Denn unser Publikum läßt sich keine Meinungen octroyiren, sondern fragt nur, ob es im Herzen wiederklingt. Wem das rosenroth gemalt scheint, der befrage Andere, die es wissen, um ihr Zeugniß. — „Meinungen, Theorien, Beweise" habe ich niemals hier, sondern nur in den musikalischen Zeitungen ausgesprochen.

Die Frucht des ächten Künstlerlebens kann keine andere sein als Freude an der Kunst; im musikalischen Gebiete wird es also etwa sich so äußern, daß man gern und mit Aufmerksamkeit hört, Melodien im Kopfe behält, die Nachklänge des Erlebten lange bewahrt, überhaupt an die Wahrheit des Schönen glaubt. Dies ist schwieriger in einer Stadt, wo man jährlich an die „200 Aufführungen mit mehr oder weniger Behagen genießt", als da, wo man dem sausenden Getümmel ferner steht: in diesem Punkte hat mich einst ein namhafter sehr bedeutender Künstler, der Leipzig aus Ueberdruß verlassen, grade glücklich gepriesen.

Um die Früchte objectiv darzulegen, dazu ist freilich das Mittel schwierig, doch nicht unmöglich. Sollte mit den Standpunkten der Coterien Ernst gemacht werden, gleichwie mit den Principien der Zeitungen, also daß an Einer Stelle Alle insgesammt aus demselbigen Tone posauneten, so wäre dies freilich das sicherste Mittel, objective Früchte zu zeigen. Ich deute hiemit an, was mir lange unerträglich war: die Vermischung politischer, socialer und künstlerischer Fragen. Soll es aber einmal sein, so sei es: man mache den Versuch! Man stelle z. B. zwei Kunstanstalten (in Leipzig wär's ja wohl zu machen!) neben einander hin, jede für sich lediglich aus Gleichgesinnten bestehend; die eine social-demokratisch, lichtfreundlich, zeitsinnig, die andere absolutistisch reactionär, pietistisch, historisch: Director und Wirkende in jeder der Anstalten müssen in den Principien durchaus einverstanden sein und nun Jedes für sich losarbeiten. Welcher von beiden Anstalten sich nun die dauernde Gunst des Publikums zuwende, das sei die Frucht, an der wir sie erkennen. Um dieses untrüglich, objectiv auszumitteln, wären aber folgende Vorsichtsmaßregeln nothwendig:

1) Beide Anstalten geben eine gleiche Anzahl Aufführungen zu gleichen Preisen, geben keine Freibillets und erhalten keine Unterstützung von außen her, weder private noch öffentliche.
2) Beide Anstalten vermeiden, während des Wettstreites in Zeitungen zu kämpfen, und wirken dahin, daß auch alle Zeitungen sich möglichst alles Dreinredens enthalten, damit das Publikum ganz allein, unbefangen urtheile.
3) Nach zweijährigem Kampfe vergleiche man die Ergebnisse durch unparteiische Aufzählung der Thatsachen, z. B. Besuch, Theilnahme, fernere Wirkungen, Fortschritte, Leistungen ꝛc.

Solcher Versuch ist, wie gesagt, nicht unmöglich: hat man doch in Preußen schon Gymnasien, deren Mitglieder zur Einheit des Bekenntnisses verpflichtet sind: warte man die Wirkungen ab und sehe dann auf die Thatsachen. — Wenn aber ein solcher Versuch nicht räthlich scheint — und in der That, es ist auch lieblicher und menschlicher, Menschen von allerlei Bekenntniß in lebende Berührung zu bringen — dann kommt freilich Alles auf das Gewissen der Leitenden an. Auch dieses bewährt sich in den Früchten. Mir ist ein solcher Director bekannt, der sehr unzeitgemäß, absolut und reactionär gesinnt ist, dem aber seit Jahren die Gegner seiner Gesinnung, Lichtfreunde, Demokraten und Socialisten, Wirkende und Hörende, mit Freuden und Hingebung gehorchen; das ist lebendige Wirkung, Person zur Person, Gewissen zu Gewissen; — ich nenne ihn nicht, weil seine Bescheidenheit es übel nehmen würde, wenn ich sein stilles Wirken in die Zeitungsklatsche hinein würfe.

Hiemit sei es genug der Vertheidigung. Noch einmal: ich bitte die Leser um Verzeihung wegen des vielen Ich, wozu mich der Gegner und die Sache gezwungen hat; hinfort werde ich dieser Polemik entsagen, selbst wenn Hr. U. fortführe, mich „zu bedienen" (d. Bl. 175 Schluß); ich bedarf seiner Dienste nicht, und gönne ihm das letzte Wort, wenn er es nehmen mag.

Emden, 2ten November 1851.

Dr. Eduard Krüger.

Herr Fétis,

Vorstand des Brüsseler Conservatoriums,

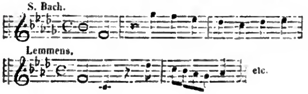
als Mensch, Kritiker, Theoretiker und Componist.

Mitgetheilt von
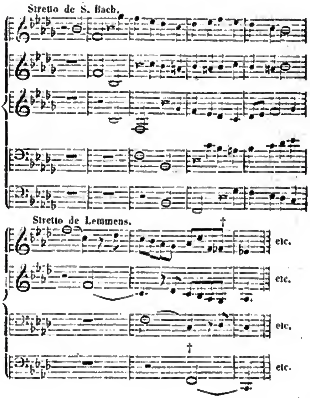
C. Gollmick.

(Fortsetzung.)
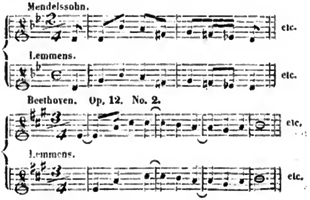
Viel glücklicher in der Themawahl war Hr. Lemmens bei einer andern Fuge (9te Lieferung des Journals), wo er das Thema, rechnend auf die Ignoranz der belgischen Organisten, von Bach entlehnte; geändert ist nichts als Tonart und Geltung der Noten:



Vergleiche man ferner folgende 2 Sätze von Bach und Lemmens:
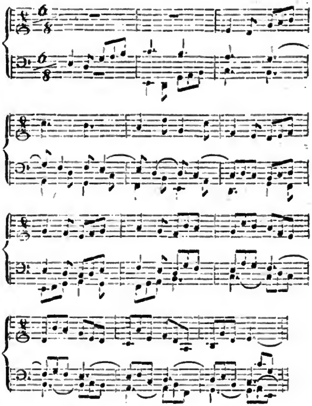


Nicht ängstlicher in Plagiaten war Hr. Lemmens bezüglich anderer Meister; so wenig ist oft geändert, daß ein selbst ungeübtes Auge die Aehnlichkeit auf den ersten Blick erkennt, siehe z. B.:



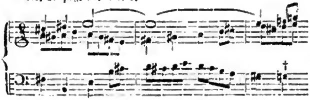
Die Melodieerfindung ist also keine besondere Force von Hrn. Lemmens, aber auch seine Fortspinnung der Themate ist höchst unglücklich. Im 6ten Hefte seines Werkes finden wir eine Bearbeitung

des „Tantum ergo“. In was besteht diese? — In lauter Sequenzen:

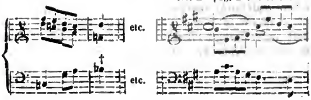


Ein fernerer Fehler, von dem Hr. Lemmens sich nicht reinigen kann, und der all' seine Compositionen verdirbt, besteht in den frappanten Ausweichungen in die entferntesten Tongeschlechter; die Rückkehr zur Tonika ist in der Regel gleich ungeschickt. Siehe z. B.:

No. 1. pag. 18. No. 6.
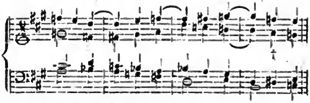


No. 2. pag. 20. No. 11.
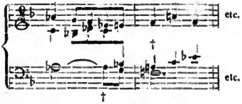




No. 3. pag. 30. No. 2.



No. 4. pag. 11. No. 5.



(Schluß folgt.)

Leipziger Musikleben.

Elftes, zwölftes und dreizehntes Abonnementconcert. Zweite Quartettunterhaltung. Fünftes Concert der Euterpe.

Das Programm des elften Abonnementconcertes am 1sten Januar war höchst gewählt und bedeutend. Eröffnet wurde es mit dem Gebet von Mendelssohn: „Verleih uns Frieden“, darauf folgte die Ouvertüre zu Anacreon von Cherubini, den Schluß des ersten Theiles bildete Schumann's Requiem für Mignon und den zweiten Theil füllte die neunte Symphonie aus. Schumann's Requiem erschien uns bei der Aufführung weniger wirkungsvoll, als wir es nach Durchsicht der Partitur erwartet hatten; möglich ist es jedoch, daß die äußerst unbehagliche Stellung, welche wir während des ersten Theiles des Concertes in einem Winkel des überfüllten Saales einnehmen mußten, nicht wenig dazu beigetragen haben mag, den Eindruck des Schumann'schen Werkes zu schwächen: der unsterbliche Geist, der den Menschen zum Herrn dieses Planeten macht, ist doch stets sehr abhängig von der irdischen Materie. Wir können uns also noch kein erschöpfendes Urtheil über das Requiem für Mignon erlauben und behalten uns ein solches für eine anderweitige Aufführung vor. Die Ausführung des größten Beethoven'schen Werkes,

in welchen die Damen Reclam und Dreyschock, sowie die HH. Schneider und Behr die Sologesangspartien übernommen hatten, war eine vortreffliche. Das herrliche Werk, welches in neuester Zeit öfter als früher vorgeführt wird, beginnt sich Bahn zu brechen, obschon man noch immer in der Menge hin und wieder gelangweilte Gesichter sehen muß. Den erschütternden Eindruck, den die neunte Symphonie hervorbringt, muß man daher in sich verschließen, während sie in Wahrheit erst dann ihre ganze Herrlichkeit offenbaren kann, wenn auch die Masse von ihr mit fortgerissen wird! Gewiß aber wird das geschehen, wenn einst das Verständniß des gigantischen Werkes ebenso ins Volk gedrungen sein wird, wie dies bei den anderen Symphonien Beethoven's bereits der Fall ist, bei denen sich das Publikum vor nicht allzulanger Zeit noch langweilte und die es jetzt stets mit Jubel begrüßt.— Eine Symphonie in H-Moll von Kalliwoda eröffnete das zwölfte Abonnementconcert am 8ten Januar. Dieses Werk, der besseren Unterhaltungsmusik angehörend, erschien an diesem Orte etwas fremd und die Aufnahme war Dem entsprechend, mit Recht eine sehr laue. Außerdem hörten wir an Orchesterwerken in diesem Concerte die Ouvertüre Op. 115 von Beethoven und die zum Freischütz, beide vortrefflich ausgeführt. Hr. Concertmeister Dreyschock spielte ein Violinconcert (E-Moll) von David mit der an ihm schon oft anerkannten technischen Vollendung, jedoch, wie uns schien, ohne die geistige Belebung, welche David's Vortrag, auszeichnet. Frl. Josephine Fastlinger aus Weimar hatte in diesem Concerte die Gesangsvorträge übernommen. Sie sang die Arie aus Fidelio: „Abscheulicher ꝛc.“ und die Cavatine aus dem Freischütz. Wir lernten in dieser Dame eine sehr strebsame Sängerin kennen, die jetzt unter der Leitung des Hrn. Götze in Weimar weitere Studien machend, sich durch gute Auffassung des Vorzutragenden auszeichnet. Leider schien sie diesmal nicht gut disponirt zu sein, denn ihre Stimme klang etwas angegriffen und die Intonation war nicht ganz rein, was ihr, wie uns mitgetheilt, sonst nie begegnet. — Das dreizehnte Concert brachte uns einige Gäste, von denen der Eine — Hr. Ferd. Präger, unser geehrter Londoner Correspondent — dem Publikum noch unbekannt war. Leider hatte das Clavierspiel dieses Herrn nicht den Erfolg, den er bei seiner Befähigung unter weniger ungünstigen Umständen sicher erlangt hätte und den wir ihm von Herzen wünschten. Er hat bei einer Reise in Deutschland einen Ausflug hierher unternommen und wollte nicht scheiden, ohne im Gewandhause gespielt zu haben. Wie so oft aber Fremde, die aus London und Paris kommen, sich über unsere Musikzustände täuschen, so erging es auch ihm. Er glaubte im Fluge mitnehmen zu können, wozu er längerer Zeit bedurft hätte, um den Geschmack des Publikums und überhaupt die deutsche Richtung kennen zu lernen. Hr. P. ist einer der beliebtesten Saloncomponisten in England, zugleich vielbeschäftigter, gesuchter Musiklehrer; daß es ihm bei so zersplitterter Zeit noch möglich ist, sich auf der Stufe als ausübender Künstler zu erhalten, um überhaupt auftreten zu können, nöthigt uns Achtung ab. Seine Compositionen sind für den Salon berechnet, aber sie sind solid; seine gediegeneren Werke hat er bis jetzt nicht veröffentlicht. Da es nicht sein Hauptzweck war, als Virtuos aufzutreten, so nahm er die Sache etwas zu leicht, schwankte auch noch bis Tags zuvor, ob er überhaupt spielen solle. Das gab nun ein Mißverhältniß zwischen dem Publikum, das seine Leistungen nicht kannte, und Dem, was er wirklich leistet. Eine vorläufig mit unserem Publikum angeknüpfte Bekanntschaft hielt er für genügend, während eben dieses Publikum sehr kritisch ist. Hieraus läßt sich der Mangel entsprechenden Erfolgs erklären. In seiner Eile und Hast hatte er es sogar versäumt, sich einen für ihn passenden Sessel zu besorgen. Er saß zu hoch und auch dieser unglückliche Umstand that seinem Vortrage Schaden. Sein Spiel hatte in der That etwas Farbloses und Hastiges, was natürlich auf ein ihn nicht kennendes Publikum nur übel wirken konnte. Bei alle Dem ist Hr. P. ein sehr tüchtiger Pianist und durchgebildeter, denkender Künstler, der besonders, wie wir selbst Gelegenheit hatten zu hören, eine bedeutende Fertigkeit in Octavengängen hat. Auch die vorzutragenden Musikstücke waren nicht gut gewählt — ebenfalls eine Folge seiner Eile und Hast. Bloße Salonsachen konnte er nicht gut spielen, und um mit etwas Größerem aufzutreten, war die Zeit zu kurz gemessen. Der zweite, uns schon bekannte Gast, der sich sehr schnell die Gunst des Publikums erworben, war Hr. Singer aus Pesth. Er spielte eine Phantasie-Caprice von Vieuxtemps und eine eigene Composition: Ungarische Phantasie über Motive aus der Oper: A. Kunock von Császár. Auch bei seinem diesmaligen Auftreten wurde er mit Freuden begrüßt, wenn auch ein Abnehmen des Enthusiasmus gegen früher sich bemerklich machte. Trotz des schönen, durchsichtig reinen Tones, trotz der enormen technischen Fertigkeit wurde doch im Verlaufe seiner Vorträge ein gewisser Mangel an innerem Leben, an Seele und wirklichem Ausdrucke sichtbar. Es steht jedoch zu erwarten, daß ein so hoch begabter Künstler, wie Hr. S., bald diese Mängel beseitigen werde, um dann vollständig in die Reihe der ersten Meister seines Instrumentes einzutreten. Die Gesangsvorträge hatte ebenfalls ein uns schon bekannter Gast, Hr. von der Osten aus Berlin, übernommen. Er erfreute uns mit der

herrlichen Arie: „Constanze, Dich wieder zu sehen" aus der Entführung, für welche Composition sein Naturell wie geschaffen ist und die er mit wahrer Empfindung und gutem Verständniß vortrug. Weniger eignet sich Hrn. von der Osten's Stimme zu der Tenorarie des dritten Actes aus der Lucia. Zu dieser modern gespreizten Composition reichten seine Mittel nicht ganz aus, wenn er ebenfalls auch hier eine tüchtige musikalische Bildung bekundete. An Instrumentalwerken hörten wir in diesem Concerte die Ouvertüre zu Göthes Faust von Lindpaintner und die Es-Dur Symphonie von Franz Schubert. Die Ouvertüre verräth zwar die geübte Hand, ist auch reich an ansprechenden Melodien und brillanten Orchestereffecten, paßte aber viel eher zu einer modernen romantischen Oper oder zu einem Schauspiele, wie Otto von Wittelsbach rc., als zu dem größten Werke, welches die Poesie aller Zeiten und aller Völker aufzuweisen hat. Dergleichen Werke, welche mit solchem prunkenden Titel auftreten und so wenig von Dem halten, was sie versprechen, gehören eigentlich nicht recht in diese Concerte und sind in der Centralhalle, im Schützenhause und im Rosenthale viel mehr an ihrem Platze. Das fühlte auch das Publikum und nahm das übrigens ansprechende und untadelhaft ausgeführte Werk sehr lau auf. Wie immer, so wurde auch diesmal Schubert's herrliches Werk mit wahrhaftem Enthusiasmus aufgenommen und bis auf einige kleine Versehen auch vortrefflich zu Gehör gebracht.

Die zweite musikalische Abendunterhaltung brachte das erste Quartett (Es-Dur) von Cherubini, vorgetragen von den HH. David, Röntgen, Herrmann und Rietz; das Trio in D-Moll von Schumann, vorgetragen von den HH. Radecke, Röntgen und Wittmann, und im zweiten Theile das große Quartett in D-Moll von Franz Schubert, ein nachgelassenes Werk, vorgetragen von den HH. David, Röntgen, Herrmann und Rietz. Dieses Werk errang an diesem Abende den Preis und wurde mit wahrhaftem Enthusiasmus vom Publikum aufgenommen, und von den Spielern mit sichtlicher Liebe ausgeführt. Vor Allem darf der seelen- und verständnißvolle Vortrag der ersten Violinstimme durch Hrn. Concertmstr. David nicht unerwähnt bleiben. Das Cherubini'sche Quartett verschaffte sich ebenfalls die gebührende lebhafteste Anerkennung, wie dessen Vortrag, wenn auch nicht so schwungvoll als der des Schubert-schen Werkes, doch ebenfalls untadelhaft war. Am wenigsten sprach das Schumann'sche Trio an, was wohl mehr an dem Vortrage, als an der Composition selbst liegen mochte. Hrn. Radecke's Spiel, so correct es auch war, ließ etwas zu sehr den Schwung und das Eingehen in dem Geist des Werkes vermissen, die namentlich bei Schumann'scher Musik unerläßlich sind. Die beiden Herren an den Streichinstrumenten vermochten trotz ihres gelungenen Vortrages nicht, die Kälte zu bannen, die durch Hrn. Radecke's Pianofortespiel auf dem Ganzen lastete. Bei dem Vortrag dieses Werkes verdient Hrn. Wittmann's treffliches Violoncellspiel besonders hervorgehoben zu werden. F. G.

Nachdem die Ouvertüre zu Tell von Rossini, welche das fünfte Euterpeconcert eröffnete, wie gewöhnlich das Publikum erfreut und vorzüglich das Schlußallegro die jüngere Welt electrisirt hatte, bekamen wir heute an Gesangsvorträgen durch Frl. Buck die eine der beiden Altarien aus Orfeo von Gluck und später die des Romeo aus Montecchi e Capuleti zu hören, und enthalten wir uns diesmal darüber alles Urtheils, da in so kurzer Zeit wie verflossen seitdem wir Frl. Buck am selben Ort hörten, es wohl kaum möglich ist, etwas Anderes sagen zu können und wir uns nur wiederholen müßten. Hr. Kammermusikus R. Seelmann aus Dresden spielte zuerst Adagio und Rondo für die Violine aus dem Concert Op. 10 von Vieuxtemps und dann Adagio und Fuge G-Moll für Violine allein von S. Bach und wir gestehen gern, daß uns der Vortrag des letztern Stücks bei weitem mehr befriedigte, als das zuerst von ihm Gehörte. Da nun eine Bach'sche Fuge wohl einige Studien mehr wie ein Concert von Vieuxtemps erfordert, so ziehen wir hieraus den Schluß: daß Hr. Seelmann mit den seinen gewiß den richtigen Weg eingeschlagen, und freuen uns im Voraus, ihn von Neuem in derartigen Vorträgen zu begrüßen. — Die Schlußbetrachtung über die dritte Symphonie in Es-Dur von R. Schumann in fünf Sätzen, ließe eigentlich noch ein weites Feld übrig, diesen Bericht zu verlängern, doch kommt unwillkürlich ein oft schon gehörtes Wort uns in die Feder: daß man nämlich Schumann'sche Compositionen mehrmals hören und prüfen müsse, bevor man zu einem Endurtheile gelangen kann. Der zweite und vierte Satz sind jedenfalls die hervorragendsten, ersterer (das Menuett) durch seine Lieblichkeit, und letzterer (feierlich) durch den contrapunktischen Werth, den er für den Musikkenner haben muß. Der am wenigsten bedeutenste und zweckloseste ist der erste, so wie der fünfte, der dem Ganzen nur als Schlußsatz beigefügt erscheint*).

Z

*) Wir stimmen mit dem Urtheil über diese beiden Sätze nicht überein. D. Red.

Tagesgeschichte.

Neue Opern. Gounod's Oper „Sappho" wird in Paris bei der großen Oper einstudirt. Derselbe Componist schreibt gegenwärtig an einer komischen Oper „Faust".

Emanuel Kronach soll eine romantische Oper unter der Feder haben, zu welcher Moritz Horn den Text geliefert.

In Helsingfors wird demnächst eine Oper von dem finnländischen Componisten Pacin in Scene gehen. Dieselbe heißt „König Carls Jagd", und behandelt eine sehr interessante Episode aus der schwedischen Geschichte.

In Genua erwartet man in Kurzem eine neue Oper, „Ildegonde" von dem spanischen Maestro Arieta.

In Prag werden zwei neue Opern einstudirt: „Waldblume" von F. Kittl und „die beiden Königinnen" von Hellmesberger.

Santhals Oper „Claus Störtebecker oder der Fürst des Meeres", hat bei fünfmaliger Aufführung in Hamburg sehr gefallen. Diese Oper wird demnächst auch an der Berliner Hofbühne gegeben werden.

Halevy's neueste Oper, „der ewige Jude", wird schon im Laufe des Januars in der großen Oper zu Paris kommen.

Vermischtes.

Spohr ist von der Hoftheaterintendantur zu Cassel in eine Strafe von 150 Thlr. genommen worden, weil er ohne Erlaubniß, die man ihm contractlich nicht verweigern durfte, im vorigen Sommer eine Reise unternommen hatte. Dem ganzen Verfahren gegen den greisen Meister sollen politische Gründe nicht fern liegen.

Der Musiklehrer D. Kurländer in Berlin, der Lehrer Meyerbeer's, feierte kürzlich seinen 100jährigen Geburtstag.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

W. Schulteß, Op. 22. Grande Fantaisie sur le Prophète de Giacomo Meyerbeer pour le Piano. **Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.**

Ein großes, brillantes Clavierstück, das keinen anderen Werth hat als den, auf der Grundlage der bekannten Opernmelodien einen Wust von Figurenwerk und technischer Schwierigkeiten zu bieten, die allerdings wohl bei fertiger Ausführung vor einem gewissen Publikum nicht ohne Wirkung und Effect bleiben dürften.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich und Bern.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. № 5. Den 30. Januar 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Ignaz Lachner, Op. 37. Trio für Pianoforte, Violine und Viola. — Leipzig, bei Friedrich Hofmeister. Preis 2 Thlr.
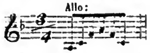
Wir hätten es kaum für möglich gehalten, daß ein Tonkünstler der Jetztzeit sich gänzlich rein erhalten könnte von allen den musikalischen Einflüssen, die seit der Epoche des mittleren Beethoven den Entwicklungsgang unserer Kunst gestaltet haben: in Hrn. J. Lachner aber begegnen wir in der That einem Componisten, dessen ganze musikalische Denk- und Ausdrucksweise unmittelbar an Mozart und etwa den Beethoven erinnert, der die Hornsonate Op. 17 geschrieben hat. Wir berichten diese Erscheinung, ohne über sie in irgend einer Weise abzuurtheilen: tadelnd könnten wir uns um so weniger über die vorliegende Composition aussprechen, als sie in ihrer Art und Weise vollkommen gut genannt werden muß. Es ist wahr, von Neuheit, Originalität, Erfindung ist auch nicht eine Spur in der Musik des Hrn. L., abgesehen davon aber ist dieselbe gesund, keineswegs gemein, sondern nur etwas gewöhnlich, und formell tadellos. Persönlich, gestehen wir, ziehen wir diese Eigenschaften in einem musikalischen Werke gesellschaftlichen Zweckes den geistreichen Formlosigkeiten aller Art in den Instrumentalcompositionen mancher bedeutenderen Talente unbedingt vor. Warum? Weil wir hier eine harmonische Einheit vorfinden, deren Wirkung man sich ruhig hingeben kann, wenn man von allen idealen Anforderungen absieht und sich auf eine Stufe mit der Gesellschaft stellt, für welche dergleichen Kunstwerke bestimmt sind. In der That liegt in dieser Andeutung der einzige Maaßstab für die gerechte Beurtheilung eines Werkes der vorliegenden Art: es ist zu einem rein praktischen, gesellschaftlichen Zwecke bestimmt. Unsere Gesellschaft aber ist in Masse weder geistreich, noch von idealen Bedürfnissen gestachelt; sie ist vor Allem Eines: philisterhaft. Diese Eigenschaft bildet den vollkommenen Gegensatz zu der Haupteigenschaft derjenigen Kunst, die wir Idealisten allein als eigentliche Kunst anerkennen. Sehr kindisch würden wir handeln, wollten wir den eben angeführten Gegensatz durch eine um jeden Preis feindselige Kritik seiner Erscheinungen bekämpfen; — fruchtbar könnte unsere Kritik nur sein, wenn sie auf eine Vernichtung der Ursachen dieser Erscheinungen ausginge, wozu natürlich in einer Recension der Ort nicht ist. Wenn wir also auf der einen Seite offen bekennen müssen, daß wir allerdings eine Kunstanschauung bekämpfen, aus der Werke wie das Trio des Hrn. L. hervorgehen können, so lassen wir auf der andern Seite diesem Werke doch alle Gerechtigkeit widerfahren. So viel im Allgemeinen für heute über einen Gegensatz, zu dessen weiterer Aus-

einandersetzung wir später leider nur zu oft Gelegenheit erhalten werden.

Im Besonderen ist nur sehr wenig über das vorliegende Trio zu sagen. Bei der verhältnißmäßigen Seltenheit genügender Violoncellisten wird das Werk den Musikzirkeln vieler mittleren und kleineren Städte sehr willkommen sein, um so mehr, als sämmtliche Partien leicht auszuführen sind, ohne deshalb geradezu dürftig ausgestattet zu sein. Daß die Pianofortestimme nicht zugleich Partitur ist, darf man nach unserer modernen Gewöhnung als eine Mangelhaftigkeit bezeichnen. Die übrige äußere Ausstattung des Werkes ist zu loben.

Charles Edward Stephens in London, Op. 1. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, componirt und mit Erlaubniß Herrn Hof-Kapellmeister Louis Spohr hochachtungsvoll gewidmet. — Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Preis 4 Fl. 48 Kr.

Ein Trio im modernen Balletstyl, aber ohne die musikalischen Feinheiten und interessanten Einzelzüge, durch die ein wirklicher Künstler auch in diesem an sich gar nicht zu verwerfenden Genre zu bestechen wissen würde. Die ersten zwei Seiten des Werkes zeigen in der rechten Hand der Clavierstimme die gemüthliche Figur



dazu einen entsprechenden Baß in der linken Hand, darüber aber eine Walzermelodie in der Violine, welche später das Violoncello in der Octave mitspielt. In ähnlicher Weise geht es fort durch die gewöhnlichen vier Sätze, von denen namentlich der langsame Satz durch öde Langweiligkeit sich auszeichnet. Nur in der Durchführung des Finales glaubt der Componist auch zeigen zu müssen, daß er „ernste Studien" gemacht habe: ein kurzes Fugato unterbricht die Tanz- und Marschrhythmen. Das ganze Werk des Hrn. Stephens ist trotz seiner leidlichen Abrundung in formeller Beziehung nicht nur völlig inhaltsleer, sondern auch erschrecklich fade und ledern: beim Spielen desselben platzten unsere Ausführenden an einigen Stellen unwillkürlich mit einem hellen Gelächter heraus. Der Componist — vielleicht ein Engländer — scheint noch gar keine Ahnung von Dem zu haben, was wir Deutsche eigentlich unter einem musikalischen Kunstwerke verstehen, — sonst würde er dem „deutschen" Spohr seine musikalische Hochachtung eher in einigen Tänzen für Clavier bezeigt haben, als in dem Werke einer Gattung, bei deren Namen schon man an all den seelischen Inhalt denken muß, den z. B. Beethoven in der Vereinigung der Violine und des Violoncell mit dem Pianoforte ausgesprochen hat. Wahrscheinlich ist Hr. Stephens ein noch sehr junger Mann: um so mehr müssen unter so bewandten Umständen wir seine musikalische Formenfertigkeit beklagen. Vielleicht geschieht es, daß er mit seinem Erstlingswerke in einem gewissen Dilettantenkreise reussirt: uns aber wird man doch wohl unmöglich zumuthen können, daß wir diesem Kreise das vorliegende Trio ausdrücklich empfehlen.

J. J. F. Dotzauer, Op. 180. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. — **Berlin, bei W. Damköhler. Pr. $2\frac{1}{2}$ Thlr.**

Wir haben uns gewiß immer liberal und nachsichtig gegen die Schwächen unserer componirenden Mitmenschen gezeigt; wir wissen, daß man vom Hasen nicht die Stärke des Löwen verlangen und der Taube nicht den Flug des Adlers zumuthen darf: aber man muß unsere Menschenfreundlichkeit auch nicht mißbrauchen, — man muß selber billig sein und ein gewisses Maaß halten in Dem, was man durch Veröffentlichung unseren kritischen Zähnen zur Vernichtung vorwirft. Hr. Dotzauer jedoch ist nicht so billig, — er muthet uns in der That viel mehr zu, als selbst ein Uebermaß von kritischer Nachsicht ruhig ertragen würde: sein neuestes Werk ist die Arbeit eines altersschwachen, kindisch gewordenen Greises, auf dessen graue Haare wir um so weniger Rücksicht nehmen dürfen, als ihr Träger auch in seiner besseren Zeit nie etwas wirklich Bedeutendes geleistet hat. Wir haben in dem vorliegenden Trio ein Opus vor uns, das trotz seiner musikalischen Correctheit und formellen Abrundung so unbeschreiblich fad und langweilig, so unaussprechlich dürftig und ledern, so völlig baar aller Eigenschaften ist, durch die ein Tonwerk für sich einnehmen mag, daß wir blos die Mühe und das Geld bedauern, die auf seine Herausgabe verwendet worden sind. Keine Spur von Erfindung: Themen theils von der abgedroschensten Art, theils geradezu gestohlen, — eine Ausspinnung und Verknüpfung dieser Themen nach der uninteressantesten Schablone, — harmonische Transpositionen an Zahl und Art wahrhaft Ekel erregend, — Passagen von dem unausstehlichsten Zopfe, — stellenweise die lächerlichste Augenmusik, — eine Behandlung des Pianoforte, die an das Grauenhafte grenzt, — ein Triostyl, bei dessen Anblick schon sich in Einem die Haare emporsträuben: contrapunktische Polyphonie, unter Violine, Violoncell und Pianoforte vertheilt: — dies sind die Eigenschaften, durch die das 180ste Werk des Hrn. D. sich auszeichnet.

Wir schonen den Componisten, indem wir unsere Behauptungen nicht durch einzelne Beispiele belegen.

Wäre es unsere Absicht, Witze zu machen, so würden diese einzelnen Beispiele uns die Veranlassung zu den ungeheuerlichsten Leistungen sein können. Hoffentlich legt Hr. D. von jetzt an seine Feder endlich nieder und beunruhigt die Menschheit nicht weiter durch die lächerlichen Ausgeburten einer kindischen Arbeitslust.

Wenn es möglich wäre, daß irgend ein Menschenkind das vorliegende Trio spielte, so würden wir einige Druckfehler in dem sonst schön gestochenen Werke berichtigen: — da der Verleger diesmal jedoch Makulatur gedruckt hat, so wollen wir uns dadurch, wie etwa auch den Tadel des französischen Titels nicht blamiren. T. U.

Bücher, Zeitschriften.

Elise Polko, Musikalische Mährchen, Phantasien und Skizzen. — Leipzig, 1852. Verlag von Joh. Ambr. Barth.

Die Verfasserin dieses niedlichen Büchleins erschließt dem Leser in kleinen äußerst lebendigen Bildern die geheimnißvolle Mährchenwelt der Blumen und Vögel, sowie sie ihm die Wunder der Natur und deren Klänge, an denen wir Menschen täglich, ohne sie zu beachten, kalt vorüber gehen, verstehen lehrt. Jedes dieser Mährchen, Phantasien oder Skizzen ist mit wahrer Begeisterung für alles Gute und Schöne empfunden: man fühlt, daß ein weiches, liebewarmes und tief religiöses Herz der Verfasserin die Worte in die Feder dictirt hat, und deshalb gehen dieselben auch wieder zu dem Herzen, dessen gleichgestimmte Saiten sympathisch bei den von der Verfasserin angeschlagenen Tönen erklingen. Zart und sinnig ist die Wunderwelt der Blumen und Vögel in Zusammenhang mit dem Leben und Wirken der großen Tonmeister gebracht: die unschuldigen und harmlosen Kinder des Frühlings nehmen Theil an dem Schaffen des menschlichen Genius; sie haben oft Einfluß auf dasselbe, sie freuen sich mit ihm und sind oft die einzigen Sänger, welche dem geschiedenen Künstler das Requiem singen. Mit dem lebhaftesten Interesse ist Referent dem Ideengange der pseudonymen Dichterin, die als begabte Künstlerin in Leipzig noch immer in gutem Andenken steht, gefolgt und kann mit innerster Ueberzeugung sagen, daß er seit langer Zeit nicht so viel des Schönen auf einem so kleinen Raum zusammengedrängt und in ein so anspruchsloses Gewand gekleidet gefunden hat. Allen Freunden und Freundinnen der Kunst und der wahren Poesie empfiehlt der Berichterstatter das sehr hübsch ausgestattete Werkchen, nach dessen Lectüre wohl Niemand, der überhaupt Sinn für Sinniges hat, unbefriedigt und unerquickt von der Dichterin scheiden dürfte.

F. G.

Herr Fétis,

Vorstand des Brüsseler Conservatoriums,

als Mensch, Kritiker, Theoretiker und Componist.

Mitgetheilt von

C. Gollmick.
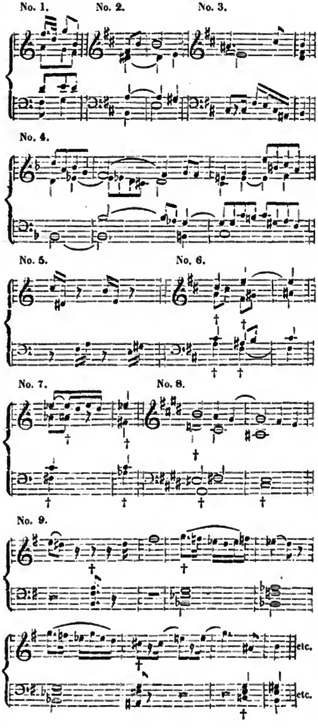
(Schluß.)

Wenden wir uns nach diesen Belegen zu Hr. Fétis zurück, und fragen; ist es eines Künstlers würdig, das Vertrauen, das er als musikalische Autorität besitzt, so zu mißbrauchen, und dem minder intelligenten Theile des musikalischen Publikums eine Ansicht aufzudrängen, die er selbst nicht theilen kann? — Oder sollte Hr. Fétis wirklich mit Unrecht, etwa bloß wegen geringer Konkurrenz im Fache der musikalischen Schriftstellerei, zu seinem Namen gekommen und selbst ein Ignorant sein?

Kein Schriftsteller hat so viel über Musik und über so verschiedene Zweige derselben geschrieben, wie er; in dieser Beziehung ist sein Name auch über Belgiens Grenzen herausgedrungen; als Theoretiker ist er weniger im Auslande bekannt; als Aesthetiker, Philosoph und Geschichtsschreiber ist er weit hinter Dem zurückgeblieben, was man in Deutschland von ihm erwartete. Ueber seine Compositionen hat die Zeit geurtheilt; sie sind der Vergessenheit verfallen. Nur 2 Werke hat diese gerechte Strafe verschont: 6 leichte Messen und ein Heft Versetten und Offertorien für die Orgel. Die Vorrede zu den Messen ist ganz durchdrungen von der Suffisence, die überall durchleuchtet, wo Hr. Fétis von sich selbst spricht. Nehmen wir folgende Stelle:

„Wir haben fast gar keine Musik zum Gebrauche der Organisten in den römisch-katholischen Kirchen, welche doch die Mehrzahl bilden. Dieser Mangel und die Nothwendigkeit ihm abzuhelfen, zeigt sich vornehmlich in den kleineren Städten und auf dem Lande. Es ist nicht blos die Harmonie, es ist auch die Majestät des Ortes, welche verunglimpft wird, durch Das, was die Herren Organisten dort zur Aufführung bringen. Die Mehrzahl bringt Tanz- und Opern-Melodien; ihre Präludien und Offertorien sind Ouvertüren, welche nicht einmal der Technik des Instrumentes entsprechen. Diese Erwägungen haben mich bestimmt, folgende Messen herauszugeben".

Nach solcher Vorrede sollte man doch wenigstens einen von groben Fehlern freien, correkten Styl erwarten dürfen; aber man sehe folgende Beispiele:
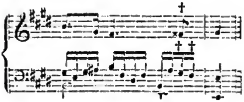


Nummer 1, 2, 3 enthalten versteckte Octaven; Nr. 4, 5 direkte Quinten. Nr. 6, 7, 8 Querstände. Das 6ste Beispiel erinnert uns, daß Hr. Fétis Beethoven folgendermaaßen anklagt: „Ein Harmoniker, der sich in den Grenzen der Tongesetze bewegt, sollte nicht folgende Querstände setzen:

ais — cis
fis — a

in dem 6ten Beispiele nun setzt Hr. Fétis umgekehrt:

cis — ais
a — fis

In dem 9ten Beispiel löst sich das F im Baß des ersten Tactes nicht nach B im 3ten Tacte auf, wie es sollte; die zwischen beiden befindliche Pause kann nicht von der Regel dispensiren. Zum Schlusse führen wir noch eine Dissonanz an, die würdig wäre — eines Hrn. Lemmens:



Wer hat nun Besseres geliefert, Lehrer oder Schüler? Wie kommt Hr. Fétis dazu, sich zum Richter und Anpreiser eines Orgelwerkes aufzuwerfen, er, dessen Werke in diesem Genre durch nichts ausgezeichnet sind, als durch Fehler, die kaum einem Schüler hingehen?

Allein Hr. Fétis brauchte nun einmal einen großen Mann, um sich selbst zu heben. Das Conservatorium, dessen Vorstand er ist, hat noch keinen bedeutenden Componisten erzogen; er bedurfte also eines solchen, der aus seiner Schule hervorgegangen. Auf wen fiel die Wahl? Sie war nicht schwer. Hr. Lemmens kam ihm unter die Hand — war es nicht dieser, so war es ein Anderer. Hr Fétis kalkulirte nämlich so:

„Wer hat Hrn. Lemmens gehört? — Niemand. Wer kennt seine Werke? Niemand. Wer ist im Stande ihn zu beurtheilen? Niemand. Er entschlüpft dem Urtheile der Masse durch die Vereinzeltheit seines Faches und Instrumentes. Das paßt in meinen Plan, frisch zu mit Hr. Lemmens"!

So ward urplötzlich Hr. Lemmens ein großer Mann. Aber fragen wir jeden Gewissenhaften: ist es ehrenvoll für Hrn. Fétis, so seine Autorität zu mißbrauchen? Hat er Hr. Lemmens selbst in der Wirklichkeit damit genützt? Den Kopf mag er ihm verdreht, und jedes weitere Streben im Keime erstickt haben. Wir für unsern Theil geben Hrn. Lemmens den Rath, das Componiren zu lassen, ernstlich die großen Meister zu studiren, und ein tüchtiger Harmo-

niker zu werden, um dereinst ein tüchtiger Organist zu sein.

Und so schließen wir diesen Artikel mit dem Wahlspruch: „Fiat justitia, et periat mundus"!

Mag die Masse staunen, einem großen Namen gegenüber ein solches Urtheil zu vernehmen, mag selbst eine gewisse Coterie uns verdammen und verdächtigen, wir begnügen uns mit dem beifälligen Urtheile einzelner Berufenen, und ganz ohne Frucht wird auch für die Masse das gespendete Samenkorn nicht sein.

Aus Prag.

Am 10ten Januar 1852.

Seit meinem letzten Berichte ist im Gebiet der Concertmusik Viel und zum Theile Ausgezeichnetes geleistet worden. Der Menge des Stoffes wegen muß ich mich diesmal im Wesentlichen, nur auf eine gedrängte Rekapitulation der Resultate beschränken. Der Cäcilienverein hat bereits zwei seiner Concerte gegeben, das erste mit ausgezeichnetem, das zweite mit mittelmäßigem Erfolge, beidesmal jedoch mit Entwicklung imposanter Kräfte. Im ersten Concerte erregte die zum ersten Mal gehörte Ouvertüre zu Mendelssohn's Liederspiele, die „Heimkehr", einen Sturm von Beifall, wie seit Langem nichts Aehnliches; sie wurde wiederholt. Auch Beethoven's erste Symphonie, lange nicht gehört, wurde vortrefflich executirt. Hiller's „Lerchen" von Frl. Gmach sehr hübsch gesungen, wurden ebenfalls wiederholt. Im zweiten Concerte wurde die Ouvertüre zu Ruy Blas und die Musik zur Antigone aufgeführt. Erstere erhielt nur schwachen Beifall; die Antigone sprach auch weniger an, als bei der ersten Aufführung. Jedenfalls verdient aber das Streben des Directors, Hrn. Apt, uns das Neueste und Großartigste auf würdige Weise vorzuführen, die ehrenvollste Anerkennung, und die hämischen Bemerkungen gewisser — das Erstarken des Vereins beneidender musikalischer Individuen hier, — macht selbe — gelinde gesagt — lächerlich.

Der Tonkünstlerverein hat zu Weihnachten Haydn's Jahreszeiten aufgeführt; leider mit schwachem Erfolge, woran fast ausschließend die unzulängliche Leistung der Solostimmen, besonders des Soprans, Schuld war.

Die Sophienakademie hat unter der Leitung ihres neuen Musikdir., Hrn. Vogel, mit zwei zusammenhängenden „historischen Concerten" glänzend debütirt. Die Charaktere der verschiedenen musikalischen Epochen vom 15ten Jahrhundert bis zur Gegenwart wurden uns dabei praktisch vorgeführt. Sowohl die Wahl der Stücke, als deren Ausführung kann nur gelobt werden. Der Erfolg war sehr günstig; selbst die Musikstücke des 15ten und 16ten Jahrhunderts, wie wenig sie auch durch eigentliche Melodie ansprechen konnten, fanden kein unempfindliches Publikum. Die Mittel der in den letzten Jahren sehr herabgekommenen Akademie verstatteten zwar noch nicht die Mitwirkung eines Orchesters und es mußte sich mit der Begleitung des Pianos und Contrabasses begnügt werden; allein der Chor war schon sehr anständig besetzt, und die Aufnahme, welche den Sängern trotz der minder effectvollen Begleitung wurde, ist ein um so triftigerer Beweis für die Güte ihrer Leistungen. Ich zweifle nicht an dem Wiederaufblühen der Sophienakademie, und hoffe, daß es ihr auch bald möglich werden wird, alle Solopartien bei ihren Productionen, mit ihren eigenen Mitgliedern zu besetzen, was bei diesem Institut, welches selbst Sänger bilden soll, unerläßlich ist.

Unsere Kammermusik, die, wie ich Ihnen bereits meldete, durch die Auflösung des Rumae'schen Quartetts auf Nichts reduzirt wurde, hat durch die Productionen unseres trefflichen Laub wenigstens ein temporäres Leben wieder erhalten. Dieser junge ausgezeichnete Künstler gab drei Quartette, bei denen er von den HH. Weber, Paulus und Goltermann trefflich unterstützt wurde. Der Besuch war zahlreich, wenn auch nicht in dem Grade, wie es zu wünschen gewesen wäre. Haydn, Mozart, Beethoven und Mendelssohn bildeten das Programm. Außer diesen kam auch Franz Schubert's Quartett in D-Moll und Veit's neues Quintett in A zum ersten Male zur Aufführung. Von Letzterem gefiel besonders das Scherzo (Mährchen betitelt).

In einem Privatconcerte bei Hrn. Wilhelm Deutsch, (wobei unter andern auch ein recht gelungenes, ohne gesuchte Künstelei wirksames Trio von Letzteren unter Mitwirkung Laub's trefflich executirt wurde) hörte ich von Laub auch das Mendelssohn'sche E-Moll Concert ausgezeichnet schön vortragen. War ich auch bei den Quartetten, namentlich bei dem Beethoven'schen, nicht immer mit Hrn. Laub's Auffassung einverstanden, so muß ich doch versichern, daß bei mir noch kein Violinspieler durch Reinheit und Fülle des Tons, selbst in den höchsten Regionen, und durch vollendete Technik höhere Achtung errungen hat, als dieser, unser trefflicher Landsmann. Dem Vernehmen nach wird er in der Fastenzeit ein großes Concert veranstalten, und darin eine Paganini'sche Composition spielen. Auch Hr. Rumae, der einem vortheilhaften Rufe nach Rußland folgt, hat ein Abschiedsconcert gegeben, worin er als Componist, Lehrer und Virtuose erschien. — In der zweiten dieser Beziehungen war sein Erfolg am Glänzendsten. Als Componist verfolgt er noch

zu sehr die outrirte Berlioz'sche Richtung, zum Virtuosen fehlte ihm noch immer die vollendete Reinheit. Viel Besseres leistete er in einem Concerte, welches ein Frl. von Rüpplin (aus Genf, eine Verwandte des würtembergischen Generals von Rüpplin) vor einigen Tagen hier veranstaltete; worin er ein Beriot'sches Concertstück sehr brav und mit ungewöhnlicher Reinheit spielte. Das Fräulein selbst betreffend, welches sich besonders der Unterstützung der haute volée zu erfreuen hatten, so war ihr Erfolg nur ein mittelmäßiger. Sie ist eine Sängerin aus der Pariser Schule, besitzt ein sehr angenehmes, wenn auch nicht großes Organ, ein schönes mezza voce, dürfte aber — wenigstens bis jetzt — mehr Glück im Gesellschaftssalon als im Concertsaale machen. Sie ist von hier nach Wien gereist.

Aus dem Gebiete der Kirchenmusik ist nur die Aufführung der Messe in D von unserem ausgezeichneten Contrapunktisten und Vorsteher der Orgelschule, Hrn. Pietsch, in der St. Nikolauskirche am 6ten Dec. zu erwähnen. Die Aufführung dieser, in jeder Beziehung schätzenswerthen und bei aller selbstverständlichen contrapunktischen Gediegenheit auch noch durch ein beinahe jugendliches Feuer sich auszeichnenden Composition war größtentheils gut gelungen. Sonst ist von der Kirchenmusik, die sich in dem alten, sehr unwürdigen Schlendrian fortbewegt, nichts Besonderes zu melden. Die Chorregenten, deren elende Besoldung an dem schlechten Zustande der Kirchenmusik die wesentlichste Schuld trägt, schmeichelten sich in letzterer Zeit bedeutend mit der Hoffnung, daß ihre gegründeten Vorstellungen endlich einmal zu einer angemessenen Verbesserung ihrer Dotation führen würden, besonders da das Unzureichende derselben im verflossenen Sommer dem ganzen Publikum durch die von J. H. in der Prager Zeitung gebrachten Aufsätze über Prags musikalische Zustände, recht deutlich dargelegt worden war: allein es scheint leider, daß wieder nur tauben Ohren gepredigt worden sei.

Was unsere Oper betrifft, so bietet sie in der letzten Zeit einen merkwürdigen Contrast: ein fast stets volles Haus, und dabei ein sehr apathisches, oder vielmehr durch Nichts zu befriedigendes Publikum. Kaum wird ein Sänger oder eine Sängerin für eine wirklich gelungene Leistung applaudirt, so kommt sicher eine zischende Gegenpartei dazu. Wie viel an diesen befremdenden Erscheinungen die Machinationen der Partei der Zukunft Antheil habe, die das gegenwärtig vorhandene Gute nicht gelten lassen will, oder was sonst für Motive dabei mitwirken, vermag ich nicht zu entscheiden, — hege auch kein Verlangen darnach, zu schauen was „die Götter gnädig bedecken mit Nacht und mit Grauen". — Als musikalische Beiräthe sind dem künftigen Theaterintendanten die HH. Veit und Kittl beigegeben worden. — Hr. Direktor Stöger hat, so viel hier bekannt ist, noch immer keine Primadonna. — Trotz des plumpen Lobes, welches eine nicht zu verkennende hiesige Feder in der Leipziger musikalischen Chronik bei Gelegenheit der Aufführung des Don Juan an Mozart's Sterbetage hier, der Frau Stradiot-Mende (Elvira) auf Unkosten aller übrigen Sängerinnen und des Hrn. Kunz (Don Juan) mit greller Entstellung der Wahrheit zu Theil werden ließ, zweifle ich, daß Hr. Stöger selbst in seiner großen Bedrängniß zu diesem rémède greifen werde. Frau Stradiot singt die Elvira und die Gräfin im Figaro sehr anständig, aber deswegen wird sich doch kein Mensch über ihre Fähigkeit als Primadonna, gegenüber der Frl. Fischer oder Großer eine Illusion machen. — Der Curiosität wegen füge ich bei, daß unser ebenso tüchtiger als rechtlicher und gewissenhafter Sänger Hr. Brava (Leporello) sich die Haare darüber ausrufen wollte, daß er in jenem Correspondenzartikel gelobt worden war. Fiat inde conclusio!

An Novitäten haben wir seit meinem letzten Berichte, zwei gehört: die Maritana, welche nach einmaliger Aufführung (wie billig) vom Repertoir verschwand, und die Meergeusen von F. Skraup. Diese Oper, jedenfalls die beste von Skraup's dramatischen Compositionen, hat bei der ersten Aufführung einen sehr glänzenden und auch bei den seither nachgefolgten vier Aufführungen stets einen ehrenvollen Erfolg gehabt; Frl. Fischer, nächst ihr Hr. Kunz wurden darin am Meisten applaudirt. Auch Hr. Reichel und Frl. Schwarzbach finden dankbare Partien. Der Autor war bereits in Wien, und hat, wie mit Bestimmtheit versichert wird, die Zusage der Aufführung dieser Oper im Hofoperntheater erhalten. — Kittl's zweite Oper: „die Waldblume" wird zur Aufführung hier vorbereitet. — Frl. Fischer singt die Hauptpartie. Vorher droht uns aber noch die Aufführung der „beiden Königinnen". Die bereits mit Nennung der Rollen angekündigte Aufführung der „Franzosen vor Nizza" in Dresden soll wieder auf „künstlerische" Hindernisse gestoßen sein.

Schulhoff weilt noch hier, spielt aber nur im engsten Freundeskreise. D—.

Leipziger Musikleben.

Theater.
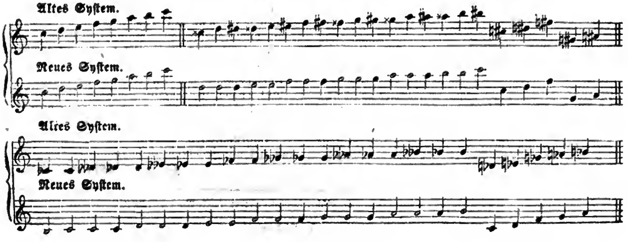
Im Theater ward uns in der Benefizvorstellung des Oberregisseurs, Hrn. Barthels, Interessantes, wenn

auch auf sehr verschiedenem Felde geboten. Die in Frankfurt und Berlin schon vielfach mit Beifall gegebene einactige komische Oper: „die Opernprobe" von A. Lortzing (das letzte dramatische Werk des Componisten) erfreute sich auch hier einer beifälligen Aufnahme. Das Sujet ist leicht und mit Geschmack angelegt und ausgeführt und bietet manche ächt komischen Figuren und Situationen dar. Ganz ihm angemessen ist Lortzing's Musik: leicht und gefällig, anspruchslos, wie der Componist es als Künstler und im Leben selbst war. Die kleine Oper wurde recht gut gegeben. Hr. Behr war sehr ergötzlich als Graf, der, ein leidenschaftlicher Musikliebhaber, mit seiner Dienerschaft, die zugleich seine Kapelle bildet, nur in Recitativen spricht und sich auch nur so antworten läßt. Gleiches Lob verdient Frau Günther-Bachmann als Kammermädchen, welches zugleich als Kapellmeister fungirt, wie denn auch Frau Eicke (Gräfin), Frl. Rauch (deren Tochter) wie die HH. Schneider (der junge Baron Reinthal) und Hr. Brassin (dessen Diener) lobend erwähnt werden müssen. Treffend und pikant waren die eingestreuten Seitenhiebe auf das italienische und französische Opernunwesen der Gegenwart. — Nach der sehr brav ausgeführten Hebriden-Ouvertüre ward das Finale aus Mendelssohn's unvollendeter Oper „Loreley", uns aus der vorjährigen Concertsaison bereits bekannt, scenisch vorgeführt. Es bestätigte sich hierbei Das, was wir damals schon über diese treffliche Composition sagten. Diese Musik läßt innig bedauern, daß sie Fragment bleiben mußte. Die Ausführung war sehr gut. Frl. Mayer als Leonore bewährte sich abermals als treffliche, denkende Künstlerin. Rühmend müssen wir außerdem der Leistung des Chorpersonals gedenken, welches seine schwierige Aufgabe sehr gut löste. Die allerdings zu dem Vorhergehenden nicht recht passende Vaudevilleposse: Guten Morgen Herr Fischer von Friedrich mit zusammengestoppelter Musik von Ed. Stiegmann, erregte durch den amusanten „blühenden Unsinn", aus dem sie zusammengesetzt ist, die Lachlust des Publikums in hohem Grade.

Am 23sten Januar trat Hr. Tichatschek als Cortez in der Spontini'schen Oper gleiches Namens auf und errang sich, wie das nicht anders sein kann, die glänzendste Anerkennung von Seiten des Publikums. Diese Partie, an sich höchst dankbar, ist dies besonders für den berühmten Sänger, der in ihr seine prachtvolle Stimme zur vollsten Geltung bringen kann. Dem Gaste würdig zur Seite stand Frl. Mayer (Amazilly), wie auch namentlich die Leistungen der Hrn. Schneider (Alvaro), Brassin (Telasco) und Schott (Oberpriester) lobend erwähnt werden müssen. Was das mise en scène der Oper betrifft, so scheint man dabei, abgesehen von der würdigen äußeren Ausstattung, einige arge Mißgriffe gemacht zu haben. Die Oper war so zusammengestrichen, daß man nur mit vieler Mühe dem Gange der Handlung folgen konnte: Vieles erschien ganz unmotivirt. Dies gilt namentlich von dem letzten Finale, welches doch gar zu sehr beschnitten war. Warum auch hat man den einen prachtvollen Chor mit den religiösen Tänzen im ersten Acte weggelassen? Gewiß würde das Ganze gewinnen, wenn man den Rothstift weniger an die Partitur gelegt hätte; auch würden dadurch die vielen, allerdings nothwendigen, Recitative weniger ermüdend erschienen sein.

F. G.

Die von Heeringen'sche Notation.



Die Redaction dies. Bl. theilt auf Wunsch des Hrn. von Heeringen den Lesern vorstehend die Grundzüge des von ihm erfundenen neuen musikalischen Notationssystemes mit. Die Grundregel der von Heeringen'schen Notation ist: man schreibe, wie man spielt; schlägt der Schüler C an, so schreibe er C weiß, anstatt Cis oder Des schreibe er C schwarz. Für Cisis oder Eses schreibe man D weiß, für Dis oder Es aber D schwarz und so fort. Das vorstehende Notenbeispiel giebt alle Fälle an. Jede Gattung von Noten ist entweder schwarz oder weiß, je nachdem sie eine obere oder untere Taste repräsentirt. Die ganze Note ist groß und oval, ebenso die halbe Note, nur mit einem Strich; alle übrigen sind klein und beinahe rund (s. umstehend). Die Vortragszeichen, z. B. f, p, mf. ꝛc. will Hr. v. Heeringen, die bisher übliche Weise verwerfend, durch über den Noten angebrachte Zahlen ersetzen, nämlich durch 1, 1¯, 2, 2¯ ꝛc. bis 9. Eines Urtheils enthalten wir uns hier, da dazu ein ausführlicheres Eingehen nothwendig ist.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frau Sontag wird im nächsten Monat in Leipzig zu Gastrollen erwartet. Zum Frühjahr gedenkt sie nach Amerika zu gehen, wird sich jedoch nicht unter Leitung eines Geschäftsführers oder Unternehmers stellen, wie die Lind, sondern ihr Geld und ihre Selbständigkeit bewahren.

Neue Opern. Im dritten Théatre lyrique zu Paris hat eine neue Oper von Bolsfeiet (dem Componisten, der auch in Deutschland bekannt gewordenen komischen Oper: „Ne touchez pas la reine") sehr gefallen. Dieselbe heißt „Mosquita oder die Zauberin", und spielt in Brasilien.

Von dem Sohne Boeldieu's ist in der opéra comique eine Oper — la butte des moulins — gegeben worden, die jedoch nicht angesprochen hat. Das Werk soll sehr hinter dem Klange des großen Namens seines Schöpfers zurückbleiben.

Vermischtes.

Die große Oper in Paris hat ihren alten Vorhang wieder erhalten, welcher in Folge der Februarrevolution verschwunden war. Auf demselben ist Ludwig XIV. dargestellt, wie er (im Jahre 1672) an Lulli das Privilegium zu dem Operntheater ertheilt. Die auf dem alten Vorhange angebracht gewesenen Lilien sind durch Adler ersetzt worden. — Auch das Théatre Montansier heißt jetzt wieder das Theater des Palais royal.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. **№ 6.** Den 6. Februar 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ein Brief an den Redacteur der Neuen Zeitschrift für Musik.

Von

Richard Wagner.

Geehrter Freund!

Sie wünschen, ich möchte Ihnen meine Ansicht darüber aussprechen, welchen Antheil eine „Zeitschrift für Musik" an dem Prozesse nehmen solle, den unsre heutige Musik nothwendig zu bestehen hat, und in welcher Weise dieser Antheil zu einer gemeinnützigen Geltung zu bringen wäre?

Es ist mir jetzt unmöglich, und ich wünschte sehnlichst, es würde mir für alle Zeiten unnöthig, mich mit weiteren schriftstellerischen Arbeiten zu befassen; dennoch will ich es versuchen, über die vorliegende Frage mit Ihnen mich zu verständigen, und zwar in der mir einzig möglichen Weise, nämlich daß ich die mitzutheilende Ansicht als die aus meinen besonderen Anschauungen hervorgegangene, durch Das, was mir als Wunsch verbleiben mußte, veranlaßte, somit nicht als absolute, Ihnen durchaus aufzunöthigende, hinstelle. Ich will Ihnen also darüber mich kundgeben, was ich thun würde, wenn Umstände und Stimmungen es mir auferlegten, eine Zeitschrift für Musik herauszugeben; nur wenn ich auf diesem ganz individuellen Standpunkt mich halten darf, wird auch mein Wunsch, Sie mit meiner Ansicht zu befreunden, ein unbefangener bleiben können.

Zunächst gestehe ich Ihnen aufrichtig, daß es eine Periode in meinem Leben gab, in der ich keine musikalischen Zeitschriften mir zu Gesicht brachte, und daß ich nachher Grund erhielt, jene Periode — mindestens gerade in diesem Bezuge — für eine der glücklicheren meines Lebens zu halten. Es war dies die Zeit, wo ich in Dresden als Kapellmeister all meinen Eifer auf die Aufführung musikalischer Kunstwerke verwandte, wo ich somit all meine Hoffnungen für das Gedeihen der Kunst auf die von mir geleitete unmittelbare Darstellung, auf die praktische Verwirklichung meiner künstlerischen Absichten setzen zu dürfen glaubte. In dieser Zeit widerte mich alles Gerede und Geschreibe über die Kunst so heftig an, daß höchstens dieser mein Widerwille mich veranlassen konnte, ab und zu mich selbst auszusprechen. Ich nannte soeben diese Periode eine glücklichere meines Lebens: sie war es dadurch, daß ich mich zu täuschen vermochte. Das, was ich damals wollte, konnte ich nie zu meiner vollen Befriedigung ausführen; von allen den Umständen, die mich daran hinderten, und die ich ihrem Zusammenhange nach in einer „Mittheilung an meine Freunde" kürzlich bestimmter andeutete, hebe ich für meinen heutigen Zweck hier zwei heraus: die gänzliche Geschmacksverwirrung des Publikum's, und die Kopf- und Ehrlosigkeit der Kritik. — Am liebsten wendet sich

der wirkliche Künstler an die volle Unbefangenheit des rein menschlichen Herzensgefühles: trifft er diese, wie seine Erfahrung ihn belehren muß, bei unsrem Theaterpublikum nicht an, so sieht er sich nothgedrungen nach Hülfe von Seiten des gebildeten Kunstverstandes, nach Vermittelung durch die Kritik um. Der bald gewonnene Ekel vor dem Publikum trieb auch mich endlich unwiderstehlich in diese bedürfnißvolle Stellung zur Kritik, und hier, wo ich sie selbst suchte, und somit nicht mehr absichtlich sie von mir weisen konnte, war es, wo ich das Wesen unsrer modernen Kritik ganz erkennen und gegen sie zunächst fast einzig nun zu Felde ziehen mußte. Was ich von Kunstschriften seitdem veröffentlicht, ist keineswegs, wie Manche mir dies als Absicht unterstellen zu müssen glaubten, ein Appell an das Publikum, sondern in ihnen wende ich mich von dem modernen Publikum, das ich als eine sinn- und herzlose Masse verloren zu geben hatte, ab gegen die Kritik, das heißt: gegen die kritiklose, schlechte Kritik, die Kritik, die weder vom Gefühle noch auch vom wahren Verstande geleitet wird, und die ihr Fortbestehen einzig auf die Verwahrlosung der Masse gründet, von dieser Verwahrlosung lebt, und um ihres Lebens Willen sie selbst fördert. Ich sage: ich wandte mich *gegen* diese Kritik, nicht aber *an* sie; denn sie selbst verbessern zu wollen, kann Demjenigen nicht beikommen, der bereits das Publikum aufgeben mußte, — das Publikum, das in seiner Verderbtheit doch wenigstens unwillkürlich ist, wogegen die Kritik in ihrer Versunkenheit von willkürlicher Grundsätzlichkeit ausgeht. Immerhin aber wandte ich mich, wie dies mit schriftstellerischen Arbeiten gar nicht anders der Fall sein kann, nur *an* die Kritik, das heißt jedoch: an die neu zu gewinnende Kritik der gesunden Vernunft, nämlich des Verstandes, der mit Bewußtsein keinen Augenblick als seinen fortgesetzten Ernährer das gesunde *Gefühl* aufgiebt; somit nicht an die kritische Routine der alten, vom Gefühle losgeschraubten Methode, der Methode, die höchstens aus derselben Gefühlsverwirrung und Stumpfsinnigkeit sich erhält, die wir am Publikum wahrnehmen, sondern an die durchaus unroutinirte Anschauung derjenigen *gebildeten Menschen*, die gleich mir sowohl von dem modernen Publikum, wie von der heutigen Kritik sich unbefriedigt fühlen.

Seit dieser Zeit nahm ich auch wieder musikalische, wie überhaupt Kunstinteressen gewidmete Zeitschriften zur Hand, weil ich fühlte, daß ich anderswo, als da — im Publikum — wo ich sie bisher suchte, die Menschen aufsuchen mußte, an die ich zur Befriedigung meines neuen Mittheilungsbedürfnisses mich zu wenden hatte. Ich hatte nämlich einsehen gelernt, daß es ein ganz voreiliges, und deshalb fruchtloses Bemühen sei, mit dem Kunstwerke selbst sich an das unbefangene Gefühl wenden zu wollen, sobald dies eben den beabsichtigten neuen Erscheinungen einer lebenvollen Kunst gegenüber gar nicht vorhanden ist, sondern daß vor Allem auf die Zerstörung der, für den Künstler so tödtlich hinderlichen *Befangenheit* dieses Gefühles, wie wir es in der Oeffentlichkeit antreffen, hinzuarbeiten sei. Mußte ich nun wohl erkennen, daß der Grund dieser Gefühlsbefangenheit tief in unsrem politischen und socialen Leben selbst wurzele, und daß nur eine vollständige Umgestaltung dieses Lebens die natürliche Geburt *der Kunst* zu Tage fördern könnte, die ich in das Auge faßte; hatte ich diese Forderung, zum klaren Verständnisse meiner eigentlichen Absicht, voranzustellen, und auf sie den Hauptnachdruck so zu legen, wie ich es in den ersten Schriften aus meiner neueren Periode (in „Kunst und Revolution" und im „Kunstwerk der Zukunft") that: so mußte ich dagegen doch ebenfalls inne werden, daß zu jener Neugeburt der Kunst aus dem Leben eine zweite Macht mitschöpferisch sein müsse, die sich als *bewußtes Wollen dieser Kunst* kund zu geben habe. Diesen bewußten Willen in allen Denen hervorzurufen, die sich von unsrer heutigen Kunst und Kritik eben unbefriedigt fühlen, mußte mir zunächst als die Hauptaufgabe für das Streben des Künstlers der Gegenwart erscheinen; denn aus dem Mitverlangen Anderer, und endlich Vieler, kann ihm einzig die ernährende Kraft für sein höheres, auf das Kunstwerk selbst gerichtetes Streben erwachsen.

Dieser Wille kann aber nicht eher gefaßt werden, als bis wir den Erscheinungen des heutigen Kunstlebens gegenüber uns vollkommen klar darin geworden sind, daß der Grund, weshalb sie uns nicht befriedigen, nicht etwa ein zufälliger, z. B. ein unbedingtes Ausgehen des künstlerischen Vermögens, sondern vielmehr ein ganz nothwendiger, in einem großen Zusammenhange wohlbedingter sei: und diese klare Einsicht gewinnen wir jetzt nur auf dem Wege der Kritik, d. h. aber eben einer unterscheidungs- wie verbindungsfähigen, gesunden, gefühlskräftigen, revolutionären Kritik, im Gegensatze zu der modernen sichtungs- und vereinigungsunfähigen, daher das reine Herkommen conservirenden, restaurationssüchtigen Kritik. Eine genaue Verständigung über die Beschaffenheit der modernen Kunst, sowie über die Ursachen dieser unbefriedigenden Beschaffenheit, ist daher das Nächste, was wir uns verschaffen müssen; ehe sie unter uns nicht mit rücksichtslosester Aufrichtigkeit bewerkstelligt worden ist, können wir über Das, was wir an die Stelle der jetzigen Kunst wünschen, nur in immer größere Verwirrung gerathen; wogegen wir dann, sobald wir uns über dieses Nächste vollkommen aufgeklärt haben, ganz von

selbst auch die Kraft zu dem Willen erlangen müssen, den ich soeben als nothwendig zur Mitwirkung bei der Geburt der Kunst der Zukunft, finde diese ihre letzt-ermöglichenden Bedingungen auch nur im *Leben selbst*, bezeichnete.

Sie sehen also, geehrter Freund, daß ich den Werth der Mitwirksamkeit der Kritik zu den höchsten künstlerischen Zwecken gewiß nicht gering anschlage, und wahrlich! wie könnte ich anders, sobald ich, gerade in meinem Drange zum Leben, eben der Zeit und den Umständen, in denen wir leben, Rechnung trage und erkennen muß, daß eben unsrem Leben gegenüber jede Bemühung fruchtlos bleiben muß, wenn das Charakteristische und Wesenhafte gerade unsrer Zeitumstände, dieser durchaus nur der Kritik, nicht aber der Kunst raumgebenden Zeitumstände, nicht vollständig in Betracht genommen wird? Leben wir denn nicht nur dadurch, daß wir gerade heute und unter den Bedingungen der Gegenwart leben, und geht selbst unser edelstes Streben, das Streben nach Vernichtung der Gründe der Kritik, nicht eben aus dieser Gegenwart hervor? Ist unser Wunsch, den Charakter der Gegenwart zu vernichten, nicht eben ein Wunsch, der nur aus unsrer Gegenwart seine Nahrung gewinnt, und können wir ihn anders zur erfolgreichen Geltung bringen, als eben nur in den Formen, die uns die Gegenwart als einzig verständliche ermöglicht?

Gerade die entscheidendste, weil zunächst nothwendigste, Thätigkeit für die Geburt der neuen Kunst läßt sich meiner stärksten Ueberzeugung nach jetzt sehr wohl, ja fast einzig erfolgreich, in einer diesem Zwecke gewidmeten Zeitschrift ausüben, und die Frage gälte jetzt nur Dem, inwiefern und unter welchen Bedingungen eben eine „Zeitschrift für — *Musik*" zum Vereinigungspunkte der in diesem Sinne wirkenden kritischen Kräfte geeignet sein könnte?

Lassen Sie mich eben diese Frage nach meiner besonderen Ansicht beantworten.

Zuvörderst erzähle ich Ihnen, daß ich, als in letzter Zeit ab und zu der Wunsch in mir entstand über diese oder jene Erscheinung unsres Kunstlebens mich öffentlich auszusprechen, vergebens nach einer Zeitschrift suchte, die mir zur Aufnahme des von mir Verfaßten wirklich geeignet erschienen wäre: entweder half ich mir eben nur so gut es ging, oder ich unterdrückte meine Mittheilung ganz. — Unsre ästhetischen Zeitschriften sind nicht *künstlerischen*, sondern *literarischen* Interessen gewidmet, und daher in Dem, was sie wollen (wenn sie überhaupt etwas wollen) ganz so verschieden von Dem, was *ich* will, wie die Literatur eben von der Kunst verschieden ist. Sie kommen nie mit der wirklichen Kunst in Berührung, sondern immer nur wieder mit der Kritik, sie leben einzig von der erdenklichsten Möglichkeit der Kritik, und indem sie Kritik auf Kritik übereinander speichern, gleicht ihre Thätigkeit derjenigen der verschiedenen russischen Polizeien, von denen eine über die andere gesetzt ist, weil von jeder angenommen wird, daß sie unredliches Spiel treibe. Wie nun aber das eigentliche Volk, oder besser: der Mensch, sich zu diesen Polizeien verhält, so verhält sich auch die wirkliche Kunst zu jenem kunstliteraturkritischen Zeitschriftenkomplex: wie man in den Bureaux jener verschiedenen Polizeien den wirklichen Menschen, wollte er sich nach seinem natürlichen Gefühle dort äußern, für toll und verrückt halten müßte, so kann der wirklich die Kunst wollende Mensch in diesen Literaturzeitschriften ebenfalls nur als verdrehter, überspannter Kopf erscheinen; denn wenn jene verschiedenen Polizeien ihren Gesichtskreis am Weitesten ausdehnen, so schwingen sie sich endlich nur zu dem Begriffe: *Polizei* überhaupt, auf, ganz wie unsre Literaturzeitschriften in ihrer höchsten Potenz endlich nur den Begriff: *Literatur* überhaupt, fassen können*).

Unsre moderne Musik hat vor der eigentlichen Literatur nun wenigstens Das voraus, daß sie durchaus sinnlich wahrnehmbar sein, erklingen muß, um vorhanden zu sein, und eine Zeitschrift für Musik hätte demnach das Vorzüglichere an sich, daß sie sich wenigstens unmittelbar mit der sinnlichen Erscheinung einer Kunst befaßt, die ohne diese Sinnlichkeit gar nicht gefaßt werden kann; wogegen z. B. die dichterische Literatur selbst nur dadurch vorhanden ist, daß sie ohne diese Sinnlichkeit vorhanden ist. Daß allerdings die Musik einer Literatur bedurft hat, die sich mit ihr befasse und ihr Verständniß vermittele, daß es somit „Zeitschriften für Musik" geben konnte, dies hat uns eben die schwache Seite auch dieser Kunst aufdecken müssen, wie die schwache Seite aller unsrer „bildenden" Künste, Architektur, Bildhauerei und Malerei,

---

*) Daß zwischen unsren kritischen Literaten und der russischen Polizei eine ganz bestimmte Verwandtschaft der Gesinnung besteht, können Sie beiläufig aus einer neuesten Recension meines Buches „Oper und Drama" in den *Grenzboten* erfahren, wo von dem Kritiker (allerdings dem ungeschicktesten seines Metiers) eine Schauspielerin, von der ich anführe, daß sie die jambischen Verse ihrer Rollen, um durch den Anblick derselben nicht zur Unnatur im Vortrage verleitet zu werden, in Prosa ausgeschrieben sich vorlegen ließ, für dieses Beginnen nachträglich mit dem „*Staubbesen*" (soll heißen: Staupbesen) bedroht wird. Sie ersehen hieraus, mit welch grausamen Gegnern wir es zu thun haben: seien wir daher auf unsrer Hut! Von der Grenze, auf der sie sich aufgestellt haben, schicken sie ihre Boten nach Links und Rechts, und sollte von Rechts her einmal die russische Polizei einmarschiren, so sind wir sicher, von ihnen denuncirt zu werden. Die Furchtbarkeit der Züchtigung, die sie dann für uns *Männer* erbitten, können Sie aber leicht nach *dem* bemessen, was sie für ein zartes *Weib* ersonnen haben!

sich dadurch herausgestellt hat, daß auch sie der literarisch-zeitschriftlichen Vermittelung zu ihrem Verständnisse nöthig hatten. Es kommt nun aber nur darauf an, in der literarisch vermittelnden Bemühung für die Musik so weit zu gelangen, daß diese schwache Seite vollkommen aufgedeckt, die Beschaffenheit unsrer Musik, eben aus dem Grunde, daß sie der literarischen Vermittelung bedurfte, als eine fehlerhafte erkannt, der Charakter und die Ursache dieser Fehlerhaftigkeit genau erörtert, und somit der redliche Wille an den Tag gelegt werde, die Musik aus ihrer unrichtigen Stellung zu befreien, und dagegen sie in die einzig richtige zu bringen, in welcher sie dereinst der literarischen Vermittelung zu ihrem Verständnisse eben nicht mehr bedürfen soll: so ist auch fortan der Thätigkeit einer Zeitschrift „für Musik" ein Charakter gewonnen, der sie, unmittelbar auf das Leben der Kunst gerichtet, als eine erfreulichste und unter den heutigen Umständen nützlichste im wahrsten Interesse der Kunst erscheinen läßt.

Sie, geehrter Freund, geben uns in Ihren neuesten Auslassungen nun die Versicherung, so weit, als ich es hier bezeichnete, vorgedrungen zu sein, und zugleich das Versprechen, einzig in dem soeben von mir dargelegten Sinne fortan ihre literarische Thätigkeit aufwenden zu wollen. Ich gestehe Ihnen, bis zu dieser Erklärung nicht im Stande gewesen zu sein, auf die Wirksamkeit einer Zeitschrift für Musik Hoffnungen zu setzen; jedes Erscheinen einer neuen musikalischen Zeitung konnte mir nur ärgerliche oder lächerliche Empfindungen erwecken: die in ihnen gewonnene Möglichkeit, die Musik immer wieder zu bereden und zu beschreiben, und das Gerede und Geschreibe über sie immer wieder von Neuem zu überschreiben und zu überreden, dann aber gar der ekelhafte industrielle Charakter derselben, der sich von der Musik ganz ab endlich nur noch auf Musikalien und Musikanten (was für mich, wie im Grunde auch für sie, ganz dasselbe ist), bis auf musikmachende Räder- und Walzenwerke wandte, — ließen mich bereits den vollsten Byzantinismus ersehen, in welchem unsre Musikzustände angelangt waren, und der ihnen in meinen Augen nur noch die Zeugungsfähigkeit von Eunuchen bewahren konnte. Durch Ihre Erklärung beabsichtigen Sie nun aber vollkommen mit diesen Zuständen zu brechen, d. h. ihren Einflüssen sich zu entziehen, um sie selbst nach Möglichkeit bis zu ihrer Vernichtung zu bekämpfen. Verständigen wir uns jetzt darüber, wie dieser Erfolg einzig zu erstreben wäre, und welcher praktische Weg hierzu eingehalten werden müsse.

Soll unsre Musik aus der fehlerhaften Stellung befreit werden, die eine literarische Vermittelung ihres Verständnisses ihr aufnöthigt, so kann dies meines Erachtens nur dadurch geschehen, daß der Musik die weiteste Bedeutung zugelegt werde, die ihr Name ursprünglich in sich schließt. Wir haben uns gewöhnt, unter „Musik" nur noch die Tonkunst, jetzt endlich sogar nur noch die Tonkünstelei, zu begreifen: daß dies eine willkürliche Annahme ist, wissen wir, denn das Volk, welches den Namen „Musik" erfand, begriff unter ihm nicht nur Dichtkunst und Tonkunst, sondern alle künstlerische Kundgebung des inneren Menschen überhaupt, in soweit er seine Gefühle und Anschauungen in letzter überzeugendster Versinnlichung durch das Organ der tönenden Sprache ausdrucksvoll mittheilte. Alle Erziehung der athenischen Jugend zerfiel demnach in zwei Theile: in Musik und — Gymnastik, d. h. den Inbegriff all der Künste, die auf den vollendetsten Ausdruck durch die leibliche Darstellung selbst Bezug haben. In der „Musik" theilte sich der Athener somit an das Gehör, in der Gymnastik an das Auge mit, und nur der in Musik und Gymnastik gleich Gebildete galt ihnen überhaupt als ein wirklich Gebildeter. Wie der als Politiker verkümmernde Mensch endlich das Bemühen, sich leiblich schön darzustellen, aufgab, und somit die Gymnastik Denen überließ, die ihre Ausübung zum Fachgewerbe machten, bis wir jetzt dahin gekommen sind, daß wir diese Kunst nur noch als das Sondereigenthum unsrer Ballet- und Seiltänzer zu erkennen vermögen: so gab derselbe Mensch, als er nur noch philosophische Kritik zu üben vermochte, die wirklich tönende Musik auf, so daß zur Zeit der Alexandriner, wo die Dichtkunst entschieden zur Literatur geworden war, die tönende Musik einzig nur noch von Flötern und Leierern ausgeübt wurde. Was diese nun bis auf den heutigen Tag kundgeben, nennen wir routinirten Gedankenlosen allerdings immerfort noch „Musik"; erkennen wir nun aber, daß wir dies mit keiner besseren Befugniß thun, als wenn wir im modernen Leben z. B. die Bezeichnungen „Recht", „Pflicht" und „Sitte" in einem Sinne verwenden, der ihrer ursprünglichen Bedeutung geradezu entgegensteht! — Unsre Musik hat nun in ihrer edelsten Richtung aber bereits die Entwicklung genommen, in welcher sie nothwendig zu ihrer ächtesten Bedeutung, durch Vermählung mit der Dichtkunst gelangen muß; und diese Richtung, wie diese Nothwendigkeit, ist es eben, die ich wahrnahm und mit Bewußtsein bezeichnet habe. Nehmen wir jetzt in einer Zeitschrift für Musik diese Richtung ebenfalls mit Bewußtsein auf, weisen wir ihre Nothwendigkeit in allen Theilen ihres Wesens nach, und dringen wir somit in jeder unsrer Auslassungen auf den Wiedergewinn der wahresten und einzig rechtfertigenden Bedeutung der „Musik", wonach sie die innigste Vereinigung der Dichtkunst und Tonkunst,

als entsprechendste und befriedigendste Aeußerung des inneren Menschen, seiner Empfindungen und Anschauungen, durch das Organ der tönenden Sprache ist, so sind wir gerade in einer „Zeitschrift für Musik" am einzig rechten Orte, und gar keinen glücklicheren Namen könnten wir finden, um die Kunst, für die wir kämpfen, zu bezeichnen, als eben den Namen: Musik.

Einigen wir uns hierüber, und fassen wir den Entschluß, nur noch für diese „Musik" zu streiten, so gestehen wir uns zunächst aber auch ein, daß wir mit unsrer heutigen Musik plötzlich dann nicht das Mindeste mehr zu thun haben, außer darin, daß wir sie als absolute Sonderkunst bis auf den Tod bekämpfen, d. h. ihre Fehlerhaftigkeit und endlich aus dieser Fehlerhaftigkeit hervorgegangene Hohlheit und Nichtigkeit, wie sie in der Summe ihrer heutigen Erscheinungen sich uns kundgiebt, auf das Schonungsloseste nachweisen. Beachten wir wohl, was hierunter zu verstehen ist, so werden wir begreifen müssen, daß die von uns gemeinte Zeitschrift von dem Inhalte einer bisherigen „musikalischen Zeitung" durchaus zu reinigen sei: in ihr dürfen die Erscheinungen der modernen Sonderkunst gar keine Berücksichtigung, ja nur Erwähnung mehr finden, außer dann, wenn entweder die Richtung nach der wirklichen Musik, wie wir sie verstehen, in ihnen nachzuweisen, hervorzuheben, zu stärken und zu kräftigen, oder aber die absolut entgegengesetzte Richtung als das Irrige, Fehlerhafte, Sinn- und Vernunftlose zur Belehrung deutlich aufzudecken ist. Aus irgend einem andern Grunde darf irgend welche musikalische Erscheinung in dieser Zeitschrift gar nicht auch nur im Entferntesten beachtet werden, und gar der industrielle, merkantilische Charakter, der sich bisher auch in musikalischen Blättern so widerlich breit machte, muß bis auf die letzte Spur aus ihr verschwinden.

Von diesem Geiste erfüllt, wird die Zeitschrift ganz von selbst dann zu dem Bekenntnisse des Verlangens gedrängt, den Dichter mit in sich aufzunehmen; denn er ist es, der nothwendig mit dem ächten Tonkünstler sich zu vereinigen hat, um das volle Einverständniß zu Tage zu fördern, dem dann die Blüthe der wahren musischen Kunst entsprießen soll. Wir haben uns deshalb an den Dichter zu wenden, der aus dem bloßen literaturpoetischen Geleise zu seiner wirklichen Befriedigung sich eben so heraussehnt, wie der Tonkünstler aus seiner Sonderstellung nach dem Dichter verlangt. Diesem Dichter haben wir die Arme weit zu öffnen, denn nicht eher dürfen wir uns zu wirklicher Hoffnung berechtigt fühlen, als bis wir ihn mit vollster Liebe umfangen können. An seinem aufmerksamen Hinneigen, seiner allmäligen Annäherung zu uns, haben wir zunächst daher einzig zu erkennen, daß wir von unsrem Standpunkte aus auf dem richtigen, heilbringenden Wege zu unsrer eigenen Befriedigung sind: so lange wir dieses Hinneigen, diese Annäherung nicht gewahr werden dürfen, müssen wir uns auch für überzeugt halten, daß wir selbst noch in der einsamen Sonderstellung befangen sind, aus der wir eben den Literaturdichter seinerseits herauslocken wollen. Mit uns kann sich der Dichter nicht eher einlassen, als bis ihm derselbe Widerwille gegen den bloßen Musikmacher benommen ist, den wir gegen den bloßen Literaten empfinden; und so lange wird er diesen Widerwillen nähren, als er uns der modernen Tonkünstelei irgend wie noch Vorschub leisten sieht. Der erste Dichter aber, der uns die Hand zustreckt, möge uns beweisen, daß wir wirklich und vollständig aus dem alten Geleise herausgetreten sind, und aus unsrem unproduktiven Egoismus uns gänzlich befreit haben.

Dem vereinigten Wirken des Dichters und Tonkünstlers, ist es so erreicht und befestigt, eröffnet sich nun ein unabsehbar reiches Feld zur fruchtbringendsten künstlerischen Besprechung. Ich habe in meinem kürzlich erschienenen Buche „Oper und Drama" dieses Feld in weiten Umrissen bereits bezeichnet: was ich dort in allgemeinen Zügen oder nur in einzelnen scharfen Strichen andeutete, kann meiner innigsten Ueberzeugung nach nur dann zum ergiebigen Eigenthume meiner dichterischen und tonkünstlerischen Genossen werden, wenn sie selbst ihre Erfahrungen, Kenntnisse und Ueberzeugungen auf die Bebauung jenes Feldes verwenden, um so an Dem, was ihnen auf ihren verschiedenen Wegen bereits selbst zur eigensten Wahrnehmung gekommen ist, das Werkzeug zur Aufdeckung der ganzen Fülle von Wahrheiten zu gewinnen, die bis jetzt dort noch unsrem Blicke verborgen liegen, und die wir doch Alle ersehen und wissen müssen, wenn wir mit vollem Bewußtsein dem einigen Kunstwerke der Zukunft, wie das Leben es dereinst zu seiner höchsten Befriedigung gebieterisch fordern wird, unsre Kräfte zuwenden wollen.

Was wir so uns erringen, das wird das volle Wissen der wahren „musischen Kunst", der „Musik" nach ihrer umfassendsten Bedeutung, sein, nach der Bedeutung, in welcher Dichtkunst und Tonkunst als eins und unzertrennlich enthalten sind. Noch nicht aber wären wir dann an unsrem vollen Ziele; denn bis dahin hätten wir uns eben nur das Wissen erworben: dies Wissen könnte sich aber nur dann als ein wahrhaftiges beurkunden, wenn es nothwendig und unwillkürlich zur Bethätigung des Gewußten, zur Erzeugung des wirklichen Kunstwerkes selbst drängt. Um ganze Künstler zu sein, hätten wir uns nun aus der „Musik" zur „Gymnastik", d. h. zur wirklichen, leiblich sinnlichen Darstellungskunst, zu der

Kunst, die das von uns Gewollte erst zu einem wirklich Gekonnten macht, zu wenden. Ehe wir diesen Drang nicht unabweislich in uns fühlen, müßten wir uns auch einzugestehen haben, daß wir noch nicht vollständig einig, noch nicht zum wirklichen Wissen der Natur der Kunst gereift wären; so lange würden wir, Dichter und Tonkünstler, immer noch nicht wahre „Musiker", sondern, trotz unsrer entgegengesetzten Bemühungen, doch nur noch „Literaten" sein, und erst wenn wir mit der vermögendsten Kraft unsres vereinigten Willens nichts Anderes mehr wollen müssen, als die sinnlichste Darstellung unsrer Kunst, dürften wir uns siegreich am Ziele unsres Erlösungskampfes erkennen.

Bis jetzt fällt es unsren gesammten Literaten auch noch nicht im Traume ein, an die hier bezeichnete Frage zu rühren: für sie muß all unsre öffentliche Darstellungskunst so sein, wie sie heut zu Tage eben ist, und neben der widerlichen Erscheinung unsrer Theater und Concerte nebeln und webeln sie in buchdruckschwärzlichem Gewande einher, als ob Das, was da draußen sich an die Sinne darstellt, sie durchaus gar nichts angehen könnte. Allerdings geht es sie, wie sie nun einmal sind, auch nichts an: aber daß sie sich nicht darum bekümmern zu müssen glauben, das eben drückt ihrer literarischen Thätigkeit den Stempel der vollsten Verachtungswürdigkeit auf. Ab und zu hören wir wohl aus diesem grauen Literaturschwammgewächse einen ächzenden Laut zu uns dringen, der fast wie ein Seufzer klingt: nicht aber das Seufzen der Sehnsucht nach Menschwerdung ist es, nicht das Grollen des Unmuthes, das Drohen des Zornes über eine ehrlose Sinnlichkeit in den Erscheinungen unsrer öffentlichen Kunst, sondern nur das Stöhnen der Impotenz und Feigheit. Hier gilt es aber anzugreifen, nicht abzuwarten wie das mit unsren Theatern und den ihnen verwandten Instituten nach Gottes und der Direktoren Fügung wohl einmal werden möchte; sondern muthig und entschlossen die Waffe in die Hand zu nehmen, mit der der Nichtswürdigkeit unsrer öffentlichen Darstellungskunst ein Ende gemacht werde. Dieser Muth wird uns erwachsen, wenn wir ganze „Musiker" geworden sind, und diese Waffe wird sich uns von selbst zuführen, sobald wir auch denjenigen darstellenden Künstler für uns gewinnen, der sich aus unsrem heutigen Komödianten- und Musikantenthume ebenso herausſehnt, wie wir aus unsrer entwürdigenden Stellung heraus verlangten; und daran, daß dieser Künstler in nothgedrungener Freiwilligkeit sich endlich zu uns gesellt, um mit uns gemeinschaftlich die Verwirklichung des Kunstwerkes zu wollen, haben auch wir dann erst zu ermessen, ob Tonkünstler und Dichter auf dem unfehlbaren Wege zum Heile angelangt sind.

Das Ziel des vereinigten Strebens dieser drei Künstler, des Dichters, des Tonsetzers und des Darstellers, kann somit einzig nur das in seiner leiblichsten Vorführung an die Sinne verwirklichte Kunstwerk, also dem jetzt einzig gekannten gegenüber: das Kunstwerk der Zukunft, das andrerseits allerdings nur das Leben der Zukunft selbst uns ermöglichen kann, sein. Dieses Kunstwerk für das Leben der Zukunft vorzubereiten, darin beruht die vernünftigste Thätigkeit des Künstlers der Gegenwart, wie in dieser Thätigkeit allein auch nur die Gewährleistung für das Erscheinen dieses Kunstwerkes in jenem Leben liegt. Ehe es selbst aber noch nicht in das volle Leben getreten ist, haben wir Alle unser Ziel auch noch nicht erreicht: ist dies jedoch im wirklichen Kunstwerke erreicht, steht das von uns Gewollte unfehlbar unser Gefühl bestimmend vor uns da, dann ist auch unsre Kritik zu Ende; dann sind wir aus Kritikern erlöst zu Künstlern und kunstgenießenden Menschen, und dann, verehrter Freund, schließen Sie die Zeitschrift für Musik: sie stirbt, weil das Kunstwerk lebt! —

Eine so ungemeine, noch nie dagewesene, und dennoch von unsrer Zeit nothwendig gestellte Aufgabe kann, meines Erachtens, eine Zeitschrift für Musik erfüllen. In Ihrem Willen liegt es, diese Aufgabe unverrückt im Auge zu behalten, in der Fähigkeit Ihrer jetzigen und zukünftigen Mitarbeiter, sie zu erfüllen. Gern bin ich bereit, auch mich unter diese zu stellen; nur ist es mein liebster Wunsch, zu erfahren, daß ich Ihnen überflüssig sei. Ich kann mir das Zeugniß geben, in jeder Weise der Kundgebung als Einzelner das Meinige nach Kräften gethan zu haben, um der neuen Richtung den Weg zu bahnen; sowohl meine rein künstlerischen, wie meine schriftstellerischen Arbeiten werden Ihnen und Ihren Genossen sehr vermuthlich zunächst eine Zeitlang als Stoff und Gegenstand zur Besprechung und Entwicklung jener Richtung dienen, so daß ich mir sagen könnte, im Voraus auch das Meinige für Ihre Zeitschrift gethan zu haben. Groß würde daher meine Freude sein, wenn Sie meiner, als wirklichen Mitarbeiter, gar nicht bedürften, nicht nur weil ich jetzt das äußerste Bedürfniß fühle, ungestört einem großen rein künstlerischen Vorhaben mich zuzuwenden, sondern namentlich auch weil ich dadurch die Gewißheit erhielte, daß meine Ueberzeugungen von dem Wesen der Kunst nicht mehr die eines Einzelnen, sondern das gewonnene Eigenthum einer möglichst immer wachsenden Zahl gleichgesinnter Freunde geworden seien. Nichts desto weniger verrede ich es nicht, daß es mir ab und zu auch zum Bedürfnisse werden könnte, mich selbst noch über einen künstlerischen Gegenstand theoretisch mitzutheilen: leider muß ich ja mit hellstem Wissen erkennen, daß oft nur so Mißverständnisse zu berich-

tigen sind! Mögen Sie mir dann immer eine freundliche Aufnahme gönnen!

Mit dem herzlichsten Wunsche für das Gedeihen Ihrer Unternehmung auf der neuen Bahn, empfehle ich mich denn so Ihrer steten freundschaftlichen Gesinnung als

Ihr

ergebener

Zürich, 25sten Januar 1852. Richard Wagner.

Leipziger Musikleben.

Vierzehntes und fünfzehntes Abonnementconcert am 22sten und 29sten Januar.

An Orchesterwerken ward uns im vierzehnten Abonnementconcerte geboten die achte Symphonie von Beethoven und die Ouvertüren „Nachklänge von Ossian" von Gade sowie die zum Wasserträger, welche bis auf die jetzt unvermeidlich geworden scheinenden kleinen Versehen, im Uebrigen sehr brav ausgeführt wurden. Hr. Haake, ein schätzenswerthes Mitglied unseres Orchesters, trug ein von ihm selbst componirtes Concertino für die Flöte mit bedeutender Virtuosität vor. Er erhielt einen reichen und wohl verdienten Beifall, der aber wohl mehr dem schönen Spiele des Hrn. H., als der Composition galt, die nur darauf berechnet zu sein schien, dem Bläser möglichst viel Gelegenheit zu geben, seine Kunstfertigkeit zu zeigen. Auch die Leistung des Hrn. G. Nicolai aus Leyden — Schüler des hiesigen Conservatoriums — in dem Mendelssohn'schen D-Moll Concert für Pianoforte fanden von Seiten des Publikums einen verdienten Beifall, der jedoch durch die freundlichen Bemühungen einer etwas sehr klatschlustigen Minorität zu einem allzurauschenden und allzulange anhaltenden Forte anschwoll. Es ist schon einige Male bemerkt worden, daß eine Anzahl jüngerer Leute in neuester Zeit zu der Ansicht gekommen zu sein scheint, das Publikum der Abonnementconcerte bedürfe einer Art von Bevormundung. Diese jungen Herren sind nun auch im Interesse der guten Sache so freundlich gewesen, das schwierige und undankbare Amt der Klatsch-Koryphäen zu übernehmen. Wenn wir nun auch nicht daran zweifeln, daß diese Herren kraft des übernommenen Amtes ganz gewiß ein maßgebendes Urtheil haben — denn man sagt ja: Wem Gott ein Amt giebt, dem giebt er auch Verstand — wenn wir ferner ihre Aufopferungsfähigkeit zu schätzen wissen und diese nicht genug bewundern können, so scheint uns doch das Leipziger Publikum hinreichend gebildet zu sein, um sich nicht beim Beifallspenden zu blamiren, wie dies wohl anderen, allzupflichteifrigen Leuten hin und wieder passiren kann. Eine Bevormundung ist also nicht von Nöthen, und wir glauben, daß das Concertpublikum derselben Meinung ist. — In Hrn. Salvatore Marchesi lernten wir einen von der Natur reichbegabten Sänger kennen, der auch zeigte, daß er eine gute Schule genossen hatte. Schon die Wahl der vorzutragenden Musikstücke zeigte von dem gebildeten Geschmacke des Sängers. Es waren diese: eine Arie aus der wenig bekannten Oper „Aezio" von Händel, die bekannte Arie des Sarastro und die Arie: „Schöne Donna, dies kleine Register" des Leporello. Hrn. Marchesi's Stimme ist besonders in der Tiefe äußerst klangvoll, während die höheren Töne weniger angenehm sind, hin und wieder sogar etwas Gezwungenes haben. Einen großen Beifallssturm erregte er durch die Sarastro-Arie, deren einen Vers er wiederholen mußte. In der Arie aus Don Juan entwickelte er die den Italienern angeborene leichte und lebendige Komik, die hin und wieder zwar etwas stark aufträgt, ihre Wirkung jedoch so leicht nicht verfehlt.

Auch das fünfzehnte Concert brachte uns einen Gast, der als Sänger — besonders in Italien und England — sich eines ehrenvollen Rufes erfreut, Hrn. Stigelli von der italienischen Oper des Coventgarden-Theaters. Auch dieser Herr hatte eine, musikalische Bildung und Geschmack bekundende Wahl getroffen. Er erfreute uns mit der Arie des Tamino: „Dies Bildniß", mit dem großen Duett aus der Entführung: „Welch' ein Geschick", das er mit Frl. Mayer sang, sowie mit zwei Liedern aus der „schönen Müllerin" von Schubert. Hr. Stigelli hat ein schönes kräftiges und doch weiches Organ, das er vermöge einer trefflichen Gesangsbildung vollkommen zu beherrschen und auszubeuten weiß. Ganz besonders riß er das Publikum durch den seelen- und verständnißvollen Vortrag der Schubert'schen Lieder hin. Er wurde gerufen und sang noch, sich selbst begleitend, ein von ihm in Musik gesetztes Liedchen. Recht sehr müssen wir bedauern, daß Hrn. Stigelli's Zeit zu kurz gemessen war, um im Theater zu singen und uns so die Gelegenheit entging, ihn auch als dramatischen Sänger kennen zu lernen. Außer dem schon erwähnten Duett mit Hrn. Stigelli sang Frl. Mayer noch eine neue Concertarie von J. Rietz, Text von J. E. Hartmann. Die Musik zeigte den durchgebildeten Musiker und dessen geübte Feder, ließ jedoch höheren Schwung und eine schöpferische Phantasie etwas vermissen, welche Dinge durch kunstvoll combinirte Effecte nicht ersetzt werden können. Die Menschenstimme schien uns überdies nicht recht sangbar und ihrer Natur entsprechend behandelt zu sein, allerdings ein großer Mangel bei einer Con-

certarie, in welcher doch die Singstimme die Hauptsache sein muß. Frl. Mayer löste ihre schwierige Aufgabe mit der an ihr schon oft gerühmten Virtuosität und wußte sich auch in dieser weniger dankbaren Composition Anerkennung zu verschaffen. — Die Solovorträge hatte dieses Mal Hr. C. Deichmann aus Hannover — uns als tüchtiger Violinist schon aus der vorigen Saison bekannt — übernommen. Auch bei diesem Auftreten fand er die wohlverdienteste Anerkennung. Er spielte das Concert Nr. 3 A-Dur von Vieuxtemps (beiläufig eine ziemlich fade und langweilige Composition) und Variationen von Beriot. — Eröffnet wurde das fünfzehnte Concert mit einer neuen Symphonie von Friedrich Herrmann (Mitglied des Orchesters), welcher sein Werk auch selbst dem Publikum vorführte. Zu rühmen ist an dieser Symphonie eine gute formelle Abrundung und eine äußerst brillante und geschmackvolle Orchestration. Weniger bedeutend ist der geistige Inhalt, wenn auch ansprechende Melodien dem Componisten nicht abzusprechen sind. Ein zu großes Anlehnen an Vorbilder, namentlich an Mendelssohn und Schumann, ist ein Hauptfehler des Werkes. Wir sind weit entfernt von Reminiscenzenjägerei, doch wenn der Anklänge gar zu viele kommen, kann man wohl füglich eine Bemerkung darüber nicht unterdrücken. Am gelungensten waren der zweite (langsame) Satz und das Scherzo, welches ganz besonders pikant instrumentirt ist. Am wenigsten sprach der letzte Satz, vorzüglich wegen der allzugroßen Zerrissenheit, an. Trotz dieser Mängel ist der Totaleindruck, den das Werk macht, kein unangenehmer, wenn auch kein nachhaltiger. Die Ausführung dieser Symphonie, sowie der den zweiten Theil beginnenden Ouvertüre zum Beherrscher der Geister von C. M. v. Weber, war durchaus lobenswerth. F. G.

Kleine Zeitung.

Dessau. Wir können nicht unterlassen, öffentlich eine junge Sängerin zu erwähnen, welche gegenwärtig die Zierde unserer Oper und der Liebling des Publikums geworden ist. Der vorige Winter führte uns in Frl. Amalie Hartmann ein sehr strebsames Talent mit einer wahren Frühlingsstimme zu. Die Sängerin kehrte für diese Saison zu uns zurück, und zwar mit erhöheter Ausbildung und vermehrter Routine.

Jede Stimme gleicht in der Entwicklung dem Aufblühen einer Blume. Der Duft verstärkt sich, je weiter die Knospe sich öffnet, der Vortrag wird freier, je mehr der Ton an Sicherheit Kraft und Fülle zunimmt. Die Zeit wird leider immer seltner an Sängern, welche der Stimme eine so naturgemäße Entfaltung gewähren. Darum ist Frl. Hartmann eine tröstende Erscheinung, denn sie gebraucht ihre von Natur angenehme Stimme auch nur angenehm und natürlich. Ihr hoher, umfangreicher, leicht ansprechender Sopran schließt eine Bedeutung ein, die immer heller hervortreten wird, je länger sie singt, und je bekannter sie wird. Die Stimme ist biegsam und auch so unverdorben, wie sie ursprünglich war. Diese Sängerin macht Effect ohne jene gewaltsamen Mittel, welche bald den Ton aller Anmuth und des natürlichen Schmelzes entkleiden würden. Unberührt von Manier und Coquetterie klingt ihr Gesang anspruchslos, sauber und gebildet. Frl. Hartmann hat auch durch ihre dramatischen Leistungen stets befriedigt, und sie verspricht bei ihrer Strebsamkeit viel für die Zukunft. Ihre persönliche Erscheinung ist eben so liebenswürdig wie ihr Gesang. Ihr Talent blühete bis jetzt still und wenig bekannt auf kleineren Bühnen; möge es bald ausgebreitete Anerkennung finden.

Hauptpartien für Frl. Hartmann waren: Bertha im Propheten, Lucia, Elvira in der Stummen, Julia im Romeo, Constanze und Agathe. Im Laufe dieses Winters hören wir sie als Alice, Valentine, Donna Anna. ♯

Leipzig. Am 30sten Januar fand die alljährlich wiederkehrende, mit nachfolgendem Ball verbundene musikalische Aufführung des Pauliner-Sänger-Vereins unter Leitung des Directors des Vereins, des Hrn. Organist Langer Statt, dies Mal, sowie im vorigen Jahre in dem großen Saale der Centralhalle. Das Programm war folgendes: Im ersten Theil der Sängerkampf von Tschirch; im zweiten, Gesänge von Leonhard, Mendelssohn, Rietz, Julius Otto, Aug. Schäffer. Schon oft sprachen wir uns günstig über diese Programme aus, die so geschickt zusammengestellt sind, und in denen bemerkenswerthe Novitäten stets Beachtung finden. Leider war dies Mal die Ausführung des Tschirch'schen Werkes eine minder treffliche als sonst, doch können vielleicht hier die ungünstigen akustischen Verhältnisse des Saales mitgewirkt haben. Wir sind überhaupt der Ansicht, daß die Wahl dieses Locals keine glückliche ist, und was vielleicht der Ball an Annehmlichkeit gewinnt, das Concert an Trefflichkeit verliert. Tschirch's Sängerkampf bedarf einer besonderen Besprechung; der der Dichtung zu Grunde liegende Gedanke ist nicht übel, die Ausführung desselben aber ein ganz verfehlte. Unter solchen Umständen würde es jedem Tonsetzer unmöglich gewesen sein, ein wirkungsvolles Ganze daraus zu gestalten. Die Composition enthält gelungene Einzelheiten, deren Eindruck aber meist wieder durch minder Gelungenes beeinträchtigt wird. — — Hr. J. Rosenhain aus Frankfurt a. M. verweilte einige Tage hier. Von großem Interesse war es uns, privatim einige Pianofortevorträge von demselben zu hören. Mit großer Meisterschaft spielt Hr. R. namentlich Chopin, so daß wir kaum einen Darsteller zu nennen wüßten, welcher so sehr das eigenthümliche Wesen gerade dieses Componisten wiedergiebt. F. B.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Roger soll beabsichtigen, sich ganz nach Deutschland zu wenden, da es ihm, seit er bei L. Bonaparte in Ungnade gefallen, in Paris unheimlich geworden ist. Für nächsten Sommer hat er ein sehr vortheilhaftes Engagement mit der Hofbühne in Berlin abgeschlossen.

Als Candidaten für Rungenhagen's Stelle werden die HH. Musikdir. Grell, Kapellmstr. Taubert, Hofkirchen-Musikdir. Neumann und Ferd. Hiller genannt.

Franz Lachner ist zum k. baierischen Generalmusikdirector mit bedeutender Gehaltserhöhung ernannt worden. Er wird nun dem an ihn ergangenen sehr ehrenvollen Rufe nach Wien nicht folgen.

Frl. Zerr wird, ehe sie nach London geht, in einem Concerte von den Wienern Abschied nehmen. — Ander ist für die italienische Oper in London auf drei Monate mit 1200 Pf. St. engagirt. Auch er soll Lust haben, Wien ganz zu verlassen und mit der königl. Bühne in Berlin in Unterhandlung stehen.

Frl. Ney und Frau Gundy haben in der Wiener k. k. Oper sehr gefallen.

Musikfeste, Aufführungen. Am 24sten Januar gab der Domchor zu Berlin seine erste Soirée. Dieselbe wurde durch das Kyrie aus der Marcellus-Messe von Palestrina eröffnet.

Neue Opern. Am 2ten Februar wurde in Frankfurt a. M. zum Benefiz der Frau Anschütz-Kapitain die längst erwartete Oper von Jacob Bischof: „Maske und Mantille" und das Finale aus Mendelssohn's Loreley gegeben.

Eine alte Operette: Der Weibertausch von Pasqué, Musik von Herold, hat in Hannover sehr gefallen.

Hellmesberger's Oper: „Die beiden Königinnen" hat, der Theaterchronik zu Folge, in Prag Enthusiasmus erregt.

Vermischtes.

Im k. Theater zu Haag fand man kürzlich alle Gasröhren durchschnitten, wahrscheinlich in der Absicht, eine Explosion zu veranlassen. Man hat den Verbrecher noch nicht ermitteln können.

Hr. v. Holbein, der Intendant der k. k. Hoftheater in Wien, hat es an höchster Stelle erwirkt, daß in Zukunft bei der k. k. Oper das Minimum der Choristengagen nicht unter 25 Fl. C.M. betragen soll. Diese Sorge für das zwar untergeordnete, aber doch auch sehr nothwendige Opernpersonal verdient gewiß alle Anerkennung, wenn dadurch auch das Budget der k. k. Oper um 25,000 Fl. gestiegen ist.

Ein Sohn von Carl Devrient und der Frau Schröder-Devrient, Hr. Friedrich Devrient, hat in Frankfurt a. M. als Schauspieler (in Charakterrollen) sehr gefallen.

Notiz. Hierbei Titel und Register zum 25sten Bande der Zeitschrift.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen ꝛc.

Orlandus Lassus, Messe „Orsus a coup" für vier Singstimmen. Nach der heutigen Schreibweise in Partitur gesetzt und mit einer erklärenden Einleitung versehen von Johann Gottfried Farrenberg. Nebst Einlagen gleichzeitiger Meister. Cöln, Bonn und Brüssel, J. M. Heberle, 1851. 22½ Sgr. In Partien billiger.

Die Herausgabe der genannten Messe ist ein dankenswerther Beitrag zu Dem, was bereits von Anderen geschehen ist, um das Aeltere auf diesem Gebiete der Musik der Vergessenheit zu entziehen. Glücklich ist die Wahl insbesondere für Diejenigen, die sich noch nicht mit dem Geiste dieser älteren Musik befreundet haben, in sofern, als sie fast ganz so geschrieben ist, wie es für den Umfang unserer heutigen Stimmen angemessen ist. Der Herausgeber hat nun, um den Zugang zu dem Verständnisse derselben zu erleichtern, theils die heute gebräuchlichen Schlüssel und Tacteintheilungen hinzugefügt, nebst den nöthigen Vortragszeichen, theils auch in einer längeren Einleitung des Weiteren sich über Auffassung und Vortrag verbreitet, und zwar in einer solchen Weise, daß ein genaues Verständniß nicht nur dieser Messe, sondern der ganzen Gattung aus jener Zeit bei ihm vorauszusetzen ist. Durch den Eifer, möglichst gründlich dabei zu verfahren, scheint er zwar fast zu viel des Guten gethan zu haben, und sein Styl an Ueberladenheit und Schwierigkeit zu leiden, indessen entschädigt dafür der Inhalt. Seine Bemerkungen betreffen nicht nur diese Messe, sondern beziehen sich auch auf den Geist der damaligen Kirchenmusik überhaupt, und geben über Vieles Aufschluß, was bisher noch nicht in dieser Ausdehnung und Begründung gesagt worden war. Wenn aber der Herausgeber S. VI der Einleitung sagt, daß, um unserer heutigen Kirchen-

musik wieder aufzuhelfen, diese älteren Gesänge wieder hervorzulangen und zur Geltung zu bringen seien, so scheint er in seinem Eifer für die gute Sache zu weit zu gehen. Der Standpunkt dieser kirchlichen Musik ist überwunden; seine Wiederbelebung ist für die heutige Zeit fruchtlos. Das historisch-künstlerische Interesse wird ihr bleiben; allein einen wahrhaft befruchtenden Einfluß auf die Erweckung eines neuen kirchlichen Elementes in unserer geistlichen Musik kann sie nimmer erlangen. Ich theile daher nicht die Ansicht des Herausgebers, wenn er sagt: „es komme nur darauf an, sie der heutigen musikalischen Welt zugänglich zu machen". Wohl mag sie auch heute noch nicht den Eindruck zu verfehlen, den ihr eigenthümlicher Geist hervorzubringen im Stande ist; allein es wird doch immer nur ein momentaner sein. Ihre ganze Eigenthümlichkeit ist uns fremd und wir bedürfen einer gewissen künstlichen Vertiefung, um ihre Bedeutung recht zu fassen. Eine Wiedergeburt der Kirchenmusik ist wohl zu wünschen; allein aus der Vergangenheit müssen wir sie nicht holen, sondern sie muß auf andere Weise erstehen, und zwar auf eine solche, die unserm heutigen Empfinden angepaßt ist, seiner Eigenthümlichkeit entspricht. — Als Beilage sind noch gegeben: Junge lingua von Asola; Benedictus dominus deus Israel von Vecchi; ave Maria von Arcadelt. Die Ausstattung ist sehr gut.

F. G. Klauer, Siona. **Eine Sammlung von leicht ausführbaren Motetten, Hymnen, Cantaten und anderen geistlichen Gesängen zu den Festen Weihnachten, Neujahr u. s. w., so wie zu allen anderen kirchlichen Gelegenheiten, für deutsche Männerchöre. 2tes Heft. Eisleben, Kuhnt. 7½ Sgr.**

Was von dem ersten Hefte bereits gesagt wurde, gilt auch von diesem: der Zweck ist sehr gut. Unter dem mancherlei Tüchtigen findet sich auch Mittelmäßiges. Der Mangel an Phantasie tritt in vielen recht fühlbar hervor; es ist eine recht gute und brauchbare Prosa. Die Absicht, für diesen oder jenen Zweck zu schreiben, verdirbt vielleicht Manchem das Schaffen; es schafft nicht die Begeisterung, sondern eine wohlangelegte Berechnung; daher auch so häufig wir dem ganzen ausgebrauchten Harmoniekrame begegnen. Die Brauchbarkeit ist jedoch hierdurch nicht in Zweifel gestellt. Es mangelt an solchen Gelegenheitscompositionen. Daher wird diese Sammlung erwünschte Abhülfe verschaffen.

Wilh. Greef, Geistliche Männerchöre, alte und neue, für Freunde des ernsten Männergesanges. Erstes Heft. (Mit Berücksichtigung der kirchlichen Feste.) Essen, Bädeker, 1851. 5 Sgr.

Es kann diese Sammlung Männerchören recht angelegentlich empfohlen werden. Sie enthält des Trefflichen viel; insbesondere sind die Gesänge aus der ältesten und älteren Zeit von ganz entschiedenem Werthe. Daneben behauptet sich auch das Neue. Möge das Unternehmen bei seinem weiteren Fortgange nicht der Verflachung sich zuneigen, wie so oft bereits bei ähnlichen Sammlungen geschehen ist und noch geschieht; der Unternehmer möge streng verfahren und sichten bei der Aufnahme in dieselbe, und namentlich die dilettantischen Phantasien zurückweisen, die sich in neuerer Zeit in den Männergesang höchst vorlaut eingedrängt haben. Es ist schon genug, daß sogar Namen habende Componisten allzu dilettantisch sich gebahren, um bei ihrem Buhlen um Popularität den Preis davon zu tragen. Beigefügt ist der Partitur ein Verzeichniß der im ersten Hefte genannten Dichter und Componisten mit einer gedrängten Biographie und Chronologie, und überhaupt ist zu der Nummer eine genaue Angabe der Zeit, des Dichters und Componisten beigegeben, was zur Verbreitung einer besseren Bildung in diesen Dingen gewiß sehr dankenswerth ist. Bei dem billigen Preise kann dem Unternehmen, wenn es in dem angefangenen Geiste fortfährt, ein gutes Prognosticon gestellt werden.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte zu vier Händen.

R. Schumann, Op. 73. **Phantasiestücke für Pianoforte und Clarinette. Arrangement für das Pfte. zu vier Händen. Cassel, Luckhardt. 1 Thlr.**

Die Bearbeitung dieser bereits besprochenen Stücke ist gut; große Schwierigkeiten sind nicht darin. Die Seconda ist aber reicher bedacht und erfordert einen geübteren Spieler.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

Friedr. u. Ludw. Erk und **W. Greef**, Sängerhain. **Sammlung heiterer und ernster Gesänge für Gymnasien, Real- und Bürgerschulen, so wie auch für Singvereine. 3tes Heft, 32 vier- und fünfstimmige Gesänge enthaltend. Essen, Bädeker. 6 Sgr.**

Das dritte Heft dieser Sammlung, wovon uns die beiden ersten noch nicht zu Gesichte gekommen sind, verdient die Beachtung aller Derer, welche in ihrer amtlichen Stellung davon Gebrauch machen können. Es bietet einen reichlichen Stoff und unter diesem des Guten recht viel. Auch diesem Hefte sind die Namen der Dichter und Componisten mit kurzer Biographie in einem besonderem Verzeichnisse beigegeben. Möge es einer weiten Verbreitung sich erfreuen.

Instructives.

Für Pianoforte.

Ed. Biehl, Op. 7. **Fünfzig leichte melodische Etüden für das Pianoforte in stufenweiser Fortschreitung für vorgerückte Schüler. Heft 1. Hamburg, Niemeyer. ½ Thlr.**

Diese Etüden beanspruchen mit Recht das Prädicat der Vorzüglichkeit. Sie sind aus klarer Einsicht in das Wesen des

Pianoforte-Unterweisung hervorgegangen. Sie vermeiden das Trockne der gewöhnlichen technischen Uebungen und berücksichtigen in wohlüberlegter Stufenfolge die Ausbildung beider Hände zugleich, in einer Weise, wie es nur Wenigen gelungen ist. Was in der einen für die rechte Hand bestimmt ist, muß in der andern die linke üben, so daß eine Gleichmäßigkeit erzielt wird, die eben zur höheren Ausbildung im Pianofortespiel unumgänglich nothwendig ist. Sie seien Clavierlehrern angelegentlich empfohlen.

Jac. Schmitt, 100 melodische Uebungsstücke in fortschreitender Stufenfolge für das Pianoforte. Heft 3 und 4. Hamburg, Niemeyer. à $\frac{1}{12}$ Thlr.

Auch diese Etüden, wovon uns nur die beiden letzten Hefte vorliegen, sind ganz vorzügliche Sachen; es ist sehr dankenswerth, daß der Componist endlich mit Dem, was er lange der Oeffentlichkeit vorenthalten, heraustritt. Allerdings sind wir überfluthet mit Etüden und was dahin einschlägt; allein diese Etüden tragen vor allen ähnlichen, die bis jetzt curfiren, den Preis davon. Wie viel ist nicht in den Tag hineingeschrieben worden, aus dem das Brauchbare nur in kleinen Dosen gewonnen werden konnte. Die ganze Anlage zeigt hier aber ein bewußtes Schaffen, das schon in diesen kleinen Anfängen auf ein höheres Ziel lossteuert. Nur in gleichem Geiste sind die Biel'schen Etüden geschrieben. Mögen beide Werke bald diejenige Verbreitung erhalten, die sie wegen ihrer Vorzüglichkeit beanspruchen können.

Bücher, Zeitschriften.

Friedr. Krätzschmer, Musikalisches Fremdwörterbuch oder Erklärung der in der Musik gebräuchlichsten Ausdrücke und Benennungen. Zum Gebrauche für Musiker und Dilettanten. Mit einem wichtigen Anhange für Dilettanten. Leipzig, Wangler, 1852.

Eine sehr zweckmäßige und brauchbare Uebersicht, die auch durch Vollständigkeit ähnliche Arbeiten übertrifft. Ein Anhang in zwei Abtheilungen erklärt die gebräuchlichsten Abkürzungen, deren die Componisten sich bei der Bezeichnung bedienen, und handelt von der Geltung der Noten und Pausen, den Schlüsseln, den Tonarten, Tactarten und Intervallen, und Mehrerem, was dahin einschlägt.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

F. X. Chwatal, Op. 96. Tanzlust. Eine Sammlung leichter und ansprechender Tänze für das Pianoforte (und Violine ad libitum) mit theilweiser Benutzung beliebter Melodien. Heft 2. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr. Für Pfte. und Violine, 15 Sgr.

Es können diese Tänze Denjenigen, die sich einmal gern tanzend auf dem Pianoforte ergehen, empfohlen werden. Ihre ansprechenden Melodien, die leicht ausführbare Form, die zugleich für die Instruction förderlich ist, giebt ihnen wenigstens unter derartiger Pianofortelitteratur eine größere Berechtigung als vielen andern Machwerken, die blos lucrative Zwecke verfolgen.

Lieder und Gesänge.

Jul. Ed. Meyer, Op. 3. Drei Lieder von Jul. Sturm, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1. Die Betrogene. Nr. 2. Du grollst und schmollst. Nr. 3. Daheim. Leipzig, Siegel. Nr. 1 u. 2, à $7\frac{1}{2}$ Ngr. Nr. 3, 10 Ngr.

Gute, empfehlenswerthe Lieder, melodiös, gesangmäßig und musikalisch gehaltvoll geschrieben.

G. Langer, „Das Lüftchen", Gedicht von St. Thomas, Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Diabelli. 30 Kr. C.M. = 10 Ngr.

— —, „Stumme Liebe", Gedicht von St. Thomas, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebend. 15 Kr. C.M. = 5 Ngr.

— —, „Muß fort" für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebend. 30 Kr. C.M. = 10 Ngr.

Gefällige Lieder, gesangvoll und melodiös geschrieben, im Allgemeinen aber auf dem gewöhnlichen Niveau der heutigen Liedercompositionen stehend.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. № 7. Den 13. Februar 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Henriette Sontag.

(Ein Minoritätsgutachten.)

Weimar, 1sten Februar 1852.

Auf die Periode des männlichen Virtuosenthums, d. h., nachdem sich dieses in einem Künstler gegipfelt, den sein Genie auch für die Zukunft vor Rivalen oder selbst nur vor Nachfolgern sichert, folgte die des weiblichen, des Kehlenvirtuosenthums. Das geht sehr natürlich zu. Nach der wirklichen Begeisterung für den geistvollen Liszt konnte, in Gemäßheit des Gesetzes der Contraste, nur die geistlose Jenny Lind die blasirten Berliner zu jener Enthusiasmuskomödie hinreißen, die bald darauf auch anderwärts in Scene ging und bei welcher Ostentation und Rennomisterei seitens der Enthusiasten nicht die untergeordnetste Rolle spielten. Das Kehlenvirtuosenthum war früher „schon dagewesen", hatte seine Glanzepoche bereits durchgemacht; um es daher aufs Neue zu würzen und dem Gaumen des Publikums pikant zu machen, mußte man jenen bei anderen hohlen Blößen schon sehr bewährten Garderobier zu Hülfe nehmen: den Charlatanismus. Nun Jenny Lind steht rein da von dem Vorwurfe, diesen Magnet des Weltnervs Geld nicht nach Kräften ausgebeutet zu haben.

Durch den Umstand, daß ihre Kehlenfertigkeit eben so wenig als ihre Stimmmittel hinreichen konnten, ihre Triumphe bei den romanischen Nationen zu holen, schon veranlaßt, sich die in diesem Punkte minder competente germanische und angelsächsische Race zu Düpen auszuerlesen, wußte sie den Schwächen dieses Publikums gegenüber bei der Wahl der Hülfsquellen des Charlatanismus ihren nicht gewöhnlichen praktischen Verstand in das glänzendste Licht treten zu lassen. Die urgermanische Cardinaltugend „Prüderie" schien ihr geeignet, Geschäfte mit sich machen zu lassen. Der unglaubliche Erfolg, welchen sie dem Nimbus blondester „Jungfräulichkeit", in den sie ganz unvergleichlich sich zu drapiren wußte, zu danken hat — Italiener und Franzosen hätten die Madonnentoilette vielleicht unbarmherzig ausgepfiffen — muß ihre kühnsten Speculationen übertroffen haben.

Fern sei es von uns, Jenny Lind darum tadeln zu wollen, daß sie ein Publikum, welches nur betrogen sein will, und es wahrhaftig auch verdient, zum Besten gehabt; im Gegentheil, die Komödie war eine Zeit lang ganz unterhaltend. Sogar einige der berühmtesten Componisten spielten mit, und machten sich für ihre Zwecke die Popularität der gefeierten Schwedin zu nutze, worauf diese vernünftig genug war, sich nur so lange einzulassen, als es ohne Schaden ihres gebrechlichen Stimmfonds geschehen konnte. Denn auf „Wohlthätigkeit", „Jungfräulichkeit" und etwas obligate „Frömmelei" allein läßt sich nicht reisen.

Ohnehin ist ja auch Jenny Lind als vom europäischen Schauplatz abgetreten zu betrachten; ihre transatlantischen Triumphe berühren uns nicht mehr. Das durch sie wieder eröffnete Nachtigallenthum aber wurde nach ihr von einer Reihe meist ebenfalls nordischer Singvögel — dritten Ranges — fortgesetzt, die man jedoch nicht als ihre Nachfolgerinnen bezeichnen darf. Denn trotzdem unser oben geschriebenes Urtheil über Jenny Lind fest steht, müssen wir doch zugeben, daß sie die Bedeutung einer Erscheinung hat, und in ihrer Art einer Erscheinung ersten Ranges, daß sie das Genialste im Ungenialen, das Geistreichste im Geistlosen repräsentirt hat.

Henriette Sontag, wie sie jetzt ist, nicht wie sie gewesen, wie sie sich giebt, nicht wie sie sich geben könnte, kurz, die heutige Henriette Sontag, die erste, d. h. nächste Nachfolgerin von Jenny Lind in den dreifach erhöhten Eintrittspreisen, hat keinen Anspruch auf den Titel einer künstlerischen Erscheinung in dieser Bedeutung, mit welcher der Beigeschmack von wenigstens einem Schimmer des Kunst-Erhabenen sich verbinden muß, oder doch nur auf den einer Erscheinung zweiten Ranges. Wir wiederholen es; wir können, da wir nicht der vergangenen Generation anzugehören die Ehre haben, Henriette Sontag nur nach ihren heutigen Leistungen beurtheilen, nicht nach denen, mit welchen sie in ihrer Jugendblüthe, vor ihrem Zurücktreten in einen Privatstand von zwanzigjähriger Dauer, das Publikum entzückt hat. Hat die Sontag also vor 1830 auch eine „Donna Anna" und eine „Euryanthe" dargestellt, so beschränkt sich ihre heutige Bühnenwirksamkeit (und als Bühnenkünstlerin gerirt sie sich doch fast ausschließlich) auf das untergeordnete Genre des Soubrettenfaches. Sie tritt als „Regimentstochter", „Martha" und „Rosine" auf; wir haben sie ihre hohe Vocalisationsschule auf allen diesen drei Paradepferden reiten hören. Nun hat zwar diese Beschränkung ihren genügenden Grund darin, daß Frau Sontag den Zweck, welcher sie einzig zur Rückkehr auf die Bühne bewogen hat, die Nothwendigkeit des make money, möglichst schnell und mit möglichst geringer Anstrengung zu erreichen sucht, daß sie die zweckdienlichsten Mittel zur Erreichung einer Absicht wählt, gegen die, wenn man sie auch nicht gerade als eine speciell künstlerische bezeichnen kann, sich doch ganz und gar nichts einwenden läßt; — aber die Kritik hat sich und vermag sich eben nur zu halten an die wirkliche Sontag von 1852, nicht an die historische von 1826, an die Soubrette, nicht an die etwa auch anderer Leistungen, die sie jetzt eben nicht mehr leistet (und an welche, beiläufig gesagt, wir überdies nicht glauben können, nach Dem, was wir gesehen), fähige Künstlerin.

Bevor wir die Sontag noch gehört und als dem ideellen Vorgenuß in Muthmaßungen noch der freieste Spielplatz gegönnt war, äußerte ein in dem gleichen Falle mit uns sich befindender Künstler, in einem Augenblicke herzlicher Ermüdung von all den Lobkeifereien auswärtiger Journale, die Worte zu uns: Nur das absolut Unbedeutende vermag eine solche oppositionslose Majorität für sich zu gewinnen. Obwohl dieses Axiom uns im Allgemeinen ganz aus der Seele gesprochen war, denn wenn unter der vox populi-Dei etwa die der Majorität verstanden sein soll, so bedauert unser Ohr, den Vater der Götter dann jedesmal nur in jenem uns unverständlichen, keinesfalls specifisch musikalischen Dialekte vernehmen zu können, in welchem er mit Agenors Tochter conversirte, so wurden wir dennoch sehr überrascht durch die vollkommene — Rechtfertigung der sich treugebliebenen Majorität.

Doch gestehen wir's, einen Augenblick hat uns auch Henriette Sontag überrascht; es war bei ihrem ersten Auftreten in der Regimentstochter. Hinter der Scene erklang plötzlich das Motiv des ersten Duos von einer sehr lieblichen, metallreinen Stimme geträllert und gleich darauf erschien auf dem Gipfel des Hügels im Hintergrunde eine jugendliche, anmuthige Gestalt, die sich sodann mit leichtfüßigem, graziös behendem Schritt in den Vordergrund herunter bis an die Lampen bewegte, um die stürmisch ertheilten Ehrenbegrüßungen der Versammlung mit einem sehr koketten militärischen Gruße zu erwidern. Wohlklang der Stimme und die ganze äußere Erscheinung (bis etwa auf die etwas zum Embonpoint hinneigende Taille) gaben dem zehrenden Zahne der Zeit ein so formelles Dementi, daß man mit dem Geburtsschein der Sontag in der Hand hätte glauben können, die Julirevolution sei noch gar nicht gewesen. Frau Sontag sang nun das Duo mit Sulpice, und bot dieses Stück auch noch nicht unserer lieben Majorität die provocirendste Veranlassung, sich ihres Klatschbedürfnisses völlig zu entledigen, so fand bereits darin, wie wir in der Folge urtheilen mußten, das Urthema dieses Gegenstücks zum Wunderkinderthume, seine Erschöpfung. Wir haben aus allem Folgenden nichts Neues mehr erfahren, wir erhielten eben nur noch Variatianen dieses Themas und zwar Variationen, die nicht eben sämmtlich für uns Belege des Spruches „variatio delectat" waren.

Die glänzenden Eigenschaften, welche nun die Sängerin Sontag in diesem Duo, wenn auch erst später in noch höherer Potenz entwickelte, sind resümirt etwa folgende: eine in allen Lagen gleichmäßig schöne und schulgerechte Ausbildung einer bis auf die äußersten Register trefflich conservirten Stimme, ein ausge-

zeichnet voller, edler Tonanschlag, ein ungemein liebliches mezzo piano, welches nicht identisch mit dem gewöhnlichen mezza voce zu sein scheint, sondern den Eindruck eines mit voller Stimme hervorgebrachten piano macht (wie auf dem Clavier ohne Verschiebung), eine in ihrer Art einzige — weil heut zu Tage nicht mehr in diesem Grade cultivirte — Vocalisation, mit unvergleichlicher Leichtigkeit, Geschmeidigkeit und Ausdauer vereint und endlich ein überaus feiner, geschmackvoller, künstlerisch abgerundeter Vortrag, der bei minutiöser Berechnung des Effectes die beabsichtigte Wirkung auf die Majorität nie verfehlen wird. Dies Alles vereint wird Manchem als die Erreichung des nec plus ultra von Gesangskunst erscheinen; aber, so fragen wir zuerst: soll denn die Gesangskunst Selbstzweck oder nur Mittel zu einem höheren Zwecke sein, ist der ausübende Künstler die Hauptsache oder das Werk, das seiner bedarf? Ferner fragen wir, abgesehen davon, daß Frau Sontag das richtige Verhältniß von Zweck und Mittel geradezu umkehrt, ist diejenige Kunst des Gesanges an sich schon eine vollkommene zu nennen, in welcher dieser als ein seelenloser, als ein jedes Funkens von Poesie und Passion ermangelnder erscheint? Poesie und Passion sind für uns unerläßliche Erfordernisse einer vollendeten (dramatischen) Gesangskunst, und weil Jenny Lind trotz ihrer eisig nordischen Natur von beiden doch noch zehnmal mehr besitzt als Henriette Sontag, müssen wir sie für eine viel bedeutendere Erscheinung erklären, steht sie gleich hinter letzterer im virtuosen Elemente weit zurück. Jenny Lind ist eine Gesangsnixe, die wenigstens Ahnung davon hat, daß es Seelen giebt und sich zuweilen poetisch klagend nach dem Besitze einer solchen zu sehnen scheint, Henriette Sontag ist eine gewöhnlichere, materiellere Gesangsnixe, der es gleichgültig, ob es Seelen giebt und die glücklich in ihrer Seelenlosigkeit ist. Ja, diese plätschernden Tonkaskaden, diese tausendgliedrigen Ketten von Coloraturen und Fiorituren, die mit den Goldberger'schen Rheumatismusketten das gemein haben, daß sie irritirend auf die Nerven wirken, diese Stickereien ohne Rahmen, diese Arabesken in der Luft, in welchen oft nicht untadelhaft rein und mit Verschlucken unterschiedlicher zerknitterter Töne Frau Sontag wahrhaft ohrermüdend, wenn auch selbst unermüdlich, so lange bisweilen förmlich radotirt, bis das Orchester höchst bequem, ohne den Hörer irgendwie zu brüskiren, in einer ganz fremdartigen Tonart wieder einfallen kann, die mit der nichts gemein hat, in der es aufgehört — allerdings ein sehr praktikables Transpositionsmittel —, ja, Alles dieses giebt uns keinen Ersatz für ein Gränchen Poesie, von der Lucile's Grahn Fußspitzen mehr wissen, als die Kehle Henriette's Sontag und die wir deshalb für eine künstlerischere Natur, trotz unserer geringen Sympathie für die Tanzkunst, bezeichnen müssen.

Sollte uns hiergegen der Einwand gemacht werden, das untergeordnete Genre von Soubrettenpartien sei der Poesie d. h. poetischer Passion durchaus nicht bedürftig, so müssen wir dem widersprechen: das Andante des ersten Finales der Regimentstochter, die erste Arie der Rosine, wie auch noch andere Nummern im Barbier, und gewiß auch das Volkslied von der „letzten Rose" in Martha, (dieser Stern auf einem Haufen Mist) wollen seelenvoll gesungen sein. Das kann aber Frau Sontag nicht und deshalb haben wir diese Stücke von ihr entschieden schlechter vortragen hören, als von mancher ziemlich mittelmäßigen Sängerin. Alari's Polka(!!!)variationen, Adam's Variationen „Ah, vous dirai-je maman" und eine Arie aus Donizetti's Linda, die successiven Ein- und Zulagen der Frau Sontag in die drei Opern, welche sie in Weimar gesungen, das sind Aufgaben, denen sie vollkommen gewachsen ist und die auch genügen, ihre Kehlenfertigkeit in vollem Glanze zu documentiren. Auf dergleichen Concertstücke sollte Frau Sontag reisen, da sie nun einmal ihrem Virtuosenthume alles wahre Kunstinteresse unterordnet.

Aber — im Concertsaale lassen sich keine so brillanten Geschäfte machen, als auf der Bühne und bei ihren Erfolgen speculirt die Sängerin Sontag auch sehr stark auf die Schauspielerin Sontag.

Die Schauspielerin Sontag ist in ihrer Art unstreitig auch Virtuosin. Solche routinirte Bühnengewandheit, so ungezwungene Natürlichkeit, so schelmische Soubrettengrazie, Eigenschaften, die neben großer Begabung auch das gründlichste Studium der Bretter und des Publikums verrathen, wird man bei den Darstellerinnen dieser Rollen selten oder gar nicht in dieser Potenz vorfinden. Wenn man ferner über die „Kunst, das menschliche Leben zu verlängern" oder die „Kunst, Ratten und Mäuse zu vertilgen" schreibt, so läßt sich wohl noch mit größerem Rechte von einer „Kunst, eine durchweg vorwurfsfreie, superelegante Toilette zu machen" sprechen, eine Toilette, deren Glanz sogar die etwas zu ersichtlichen mannichfaltigen Bewegungen und Wendungen ihrer Trägerin entschuldigt, um dieselbe von allen Seiten nach allen Seiten des Publikums hin die verdiente Bewunderung einsammeln zu lassen. Die in ähnlichen Manövre's sich offenbarende Soubrettennaivetät ist übrigens nicht ohne Anmuth und einen gewissen Reiz; dieser Charlatanismus ist viel unschuldiger als der einer Lind; hier ist nicht geheuchelte, d. h. schamhaft ausgeprahlte Tugend, sondern offenherzig eingestandene Koketterie von der frivolsten Gattung. Ja, in der Koketterie ist Frau Sontag unübertreffliche Meisterin, sie giebt das voll-

endetste Muster der raffinirtesten und polirtesten Koketterie, sie könnte die Koketterie erfunden haben. Das muß man sehen, das läßt sich nicht schildern. Unnachahmlich ist ferner diese Koketterie, weil sie die verschiedenen Lebensstellungen und Phasen, welche Frau Sontag durchlaufen, zu ihren wesentlichen Voraussetzungen hat. Eine solche Koketterie ist nur in den Salons der haute volaille zu erlernen möglich; die Collaboration der Gräfin Rossi mit der Sängerin Henriette Sontag zeigt sich in diesem Punkte unverkennbar. Diese Koketterie bekundet sich nun in einer unwillkürlichen Selbironisirung, und zwar auf doppelte Weise. Bald sieht nämlich die hohe Salondame mit einer gewissen nachlässig vornehmen Verachtung auf ihre Umgebung und auf die Bretter, die sie wieder zu betreten nicht nöthig haben würde, wenn sie's nicht eben nöthig hätte; bald bricht die ursprüngliche Soubrettennatur hervor und macht sich mit muthwilliger Ausgelassenheit über die Gräfin lustig. Die Momente der letzteren Art, sind nun zwar viel liebenswürdiger als die der ersteren, aber doch zuweilen so stark aufgetragen, daß zu ihrer Würdigung ein Geschmack vorausgesetzt wird, der uns zum mindesten abgeht und dem wir eine ästhetische Berechtigung nicht zu vindiciren vermögen. So ist es zwar recht amüsant, wenn Henriette Sontag im zweiten Acte der Regimentstochter am Claviere ihre eigene Gesangskunst parodirt und im Spinnquartett der Martha eigenhändig zu spinnen anfängt — aber jene von ihr etwas häufig angewendete Positur, z. B. bei der Ueberreichung des Billets an Figaro und bei der verächtlichen Geberde auf Lionel's Bitte um gefällige Mantelabnahme, jene Positur, mit welcher Lola Montez einst in Warschau complettes Fiasco machte, eine Positur, die hier in Weimar eben so wohl von Seite eines hohen Adels als der zufälligen Inhaber von Galleriepläßen (à 15 Sgr.) sich des tobendsten Beifallssturmes zu erfreuen hatte — die Extreme (?) berühren sich — dergleichen dürfte schwerlich in das Reich des Kunstschönen gehören. Wir wollen hier abbrechen, um auch den leisesten Vorwurf von Uebertreibung von uns abzuwehren.

Unser in diesen Blättern ausgesprochenes Gesammturtheil über die Kehlenvirtuosin und Soubrette Sontag hatte sich während ihres ersten Duos mit dem Baßbuffo in der Regimentstochter der Hauptsache nach bereits fertig entwickelt, wenn auch noch nicht in dieser kalten unparteilichen Fassung hergestellt; wir hatten nach diesem Duo die Sontag verspeist, wenn auch noch nicht verdaut. Unsere Einbildungskraft vermochte von da an nicht mehr einen historisch gefärbten, sondern nur einen gegenwärtigen, wirklichen Kunstgenuß zu statuiren. Um ersteren festzuhalten, hätte es einer Doppelgängerin von Frau Sontag bedurft, einer normalen acht und vierzigjährigen Sängerin, deren Stimme und Figur ihr volles Alter angezeigt und die trotzdem diese jugendlichen Rollen gespielt und gesungen hätte, aus Gefälligkeit, um für die Beurtheilung der Leistungen der Frau Sontag den günstigsten Vergleichsmaßstab zu geben. Dann hätte uns diese Erscheinung künstlerisch länger gefesselt. Nach der ersten Ueberraschung frappirte uns aber Frau Sontag nicht mehr. Sie paßte so ganz in den Rahmen der übrigen Sänger und Schauspieler, sie erschien nicht mehr als ein „Mädchen aus der Fremde“ nicht mehr als Gebieterin, sondern als eine vom Publikum mit Recht bevorzugte Begleiterin ihrer Umgebung; mit einem Wort, sie verlor allmälig alles prestige für uns. „Regimentstochter“ fadete, „Martha“ ekelte uns nicht minder an als gewöhnlich, der „Barbier“ entzückte uns nicht mehr, weil uns die „Rosine“ als die schwächste Leistung der Frau Sontag erschien.

Resümiren wir noch einmal: Henriette Sontag ist eine große Kehlenvirtuosin, sie singt und spielt allerliebst, charmant, um den diesem Genre und seiner Heldin angemessensten Ausdruck zu gebrauchen. Sie ist der Thalberg des Gesanges und als die Blüthe der musikalischen Restaurationsperiode gewiß auch mehr als blos historisch interessant.

Aber sie ist auch zugleich, und dieser Umstand motivirt am besten unsere Abneigung, unser Minoritätsvotum, eine Luxuskünstlerin im vollen Sinne des Wortes. Sie singen zu hören, ist ein recht ächt aristokratischer, luxuriöser Kunstgenuß, schon deshalb weil er vom Genießenden reine Passivität voraussetzt. Ein geistiger Genuß jedoch, bei dem der Genießende nicht auch zu einer gewissen selbstständigen Thätigkeit beim Recipiren veranlaßt wird, steht auf einem und demselben Niveau mit einem blos materiellen. Unser Minoritätsvotum soll keine Opposition machen gegen Frau Sontag, auch nicht gegen die „von Göttern selbst vergeblich bekämpfte“ Majorität, sondern nur gegen diese Luxuskunst, dieser Feindin aller wahren, aus der „Noth“, wie Richard Wagner so treffen sagt, entsprossenen Kunst, gegen dieses autoteleologische Virtuosenthum, gegen diesen Anachronismus bloßer Vocalisationsleistungen mit obligater Soubrettenkoketterie. Da sich bis jetzt keine in diesem Sinne — nicht opponirende, sondern eigentlich nur rügende Stimme erhoben, — so glauben wir die Abgabe eines Minoritätsgutachtens eo ipso gerechtfertigt.

Henriette Sontag möge ihre fabelhaften Triumphe in Deutschland anderwärts noch vervollständigen und „die Besten ihrer Zeit zum Besten haben“, wenn es diesen „Besten“ Vergnügen macht. Leicht werde ihr dann die baldige Ueberfahrt nach Amerika! Auch dieser Scandal geht ja vorüber, wie sich so

manche modische Narrheit schon ausgelebt hat und noch manche ihren Umzug halten wird!

Bw.

Der Charlatanismus im Gesange und Gesangunterrichte.

Von

Ferdinand Sieber.

Es ist eine traurige, aber leider nicht zu läugnende Thatsache, daß der Charlatanismus, wie in allen Künsten und Wissenschaften, so auch in der Musik und insbesondere im Gesange und Gesangunterrichte nur zu häufig über ein reelles und tüchtiges Können und Wissen den Sieg davon trägt. Die Ursache dieser Erscheinung ist ziemlich klar. Während der ächte Künstler und Kunstlehrer es verschmäht, seine Vorzüge überall zur Schau zu stellen, sein Wissen einem Jeden aufzudringen, vielmehr in der inneren Selbstgenüge sein höchstes Glück findet und nur mit Gleichgesinnten, mit wahren Künstlern oder kunstbegeisterten Naturen seine Gedanken austauscht und seine Werke bespricht — — sucht der Unwissende oder Halbwisser jede Gelegenheit hervor, seine Weisheit an den Mann zu bringen, er blendet die Menge (die des alten Sprüchwortes „es ist nicht Alles Gold, was glänzt" nur zu oft uneingedenk ist) durch Aeußerlichkeiten, er schlägt jedes Bedenken mit siegreichem Wortschwalle nieder, und hüllt sich, wenn seine Beredtsamkeit an gewissen Punkten ein Ende hat, in ein mysteriöses aber desto beredteres Schweigen ein. O es liegt in solchem Schweigen oft eine tiefe Weisheit verborgen! — Mundus vult decipi, ergo decipiatur!

Der große Haufe wird stets den Schreiern und Charlatanen ein williges Ohr leihen und ihnen in den meisten Fällen den Vorzug geben vor ächten und eben deshalb einfachen und geraden Künstlernaturen, die in Stille ihren Weg gehen und deren höchstes Gesetz die Wahrheit ist. Will das Sprüchwort mit dem Ausdrucke mundus nur die Ungebildeten bezeichnen? Oder sind nicht auch unter den Gebildeten — — — wer ist überhaupt heut zu Tage ungebildet, wer gebildet? —

Kehren wir zu unserm Thema zurück, zu den Siegen des Charlatanismus und überlassen wir Andern die Beantwortung obiger delikater Fragen. Wir wollen hier nur einen Theil des großen Ganzen ins Auge fassen, indem wir das Thun und Treiben des Charlatanismus im Gesange und Gesangunterrichte näher kennen zu lernen suchen, der von Tage zu Tage mehr um sich greifend, bereits ein wahrer Krebsschaden der schönen Kunst des Gesanges geworden ist.

Betrachten wir zuvörderst den Charlatanismus im ausübenden Gesange und seine Erfolge, um alsdann zu der Charlatanerie im Gesangunterrichte überzugehen.

Meine freundlichen Leser mögen sich im Geiste in einen prächtigen Concertsaal versetzen, (nur nicht nach Dresden, wo wir bis dato noch keinen haben) ihre Phantasie mag ihnen die glänzenden Kronleuchter, alle die schönen und unschönen Toiletten der von den Gasflammen bestrahlten Damenwelt, die ganze Versammlung von Kennern und Gönnern hervorzaubern; sie mögen sich vorstellen, schon einiges Treffliche gehört zu haben, bevor Nr. 4 des Programms ihnen den Gesang bescheert, den wir jetzt zu beschreiben versuchen wollen. — Exempla sunt odiosa! Ich verwahre mich im Voraus gegen die Beschuldigung, irgend Jemand im Sinne zu haben, berufe mich vielmehr auf Heine's Worte, welcher sagt:

„Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu;
Und wem sie just passiret,
Dem bricht das Herz entzwei!"

Ein junger Sänger tritt auf. Nach der herkömmlichen Verbeugung findet er während des Vorspieles seines Begleiters noch Zeit, seine Augen mit einem unaussprechlichen Ausdrucke gen Himmel oder zur Decke des Saales empor zu richten und sie eben so seelenvoll wieder zu senken, bevor er sie aufs Neue beim Beginne seines Gesanges aufschlägt. Der Künstler will ein deutsches Lied vortragen, leider eine unbedeutende, miserable Composition, allein er wird dieser todtgebornen Schöpfung Leben einhauchen, denn — sein Vortrag ist ausgezeichnet, seine Erfolge sind bekannt! — Er hebt mit gewaltiger Stimme an die Ohren und Herzen seiner Zuhörer zu erschüttern und läßt auf den Donner des Fortissimo ein ganz leises Piano folgen — ach! ein wunderbar schönes Pianissimo! Wenn ihr nicht sähet, wie er die Lippen bewegt, und wie seine Augen so lebendig sprechen, ihr würdet darauf schwören, er sänge gar nicht mehr, — so eigenthümlich leise ist dies Piano! Und wie passend, wie durchdacht war dieser Wechsel von fff und ppp! Erst war von wilder Gluth der Liebe die Rede — daher das Gebrüll; — jetzt spricht der Troubadour von seinem weichen Herzen — deshalb dies Pianissississimo! Was nun beginnen? Jetzt muß ein zweites Forte losgelassen werden, — das Lied spricht von ungestümer Hoffnung und heißem Sehnen — der Sänger hebt sich dabei begeistert auf den Zehen empor und begleitet

diese Ascension mit einer entsprechenden Bewegung beider Arme, die das geduldige Notenblatt erzittern macht. Er singt natürlich stets im Tempo rubato und mit furchtbar tremolirender Stimme, um die innere Leidenschaft auszudrücken. Doch siehe da — die Erfüllung seiner Hoffnungen wird vom Dichter als ungewiß bezeichnet, und der verständige Sänger kehrt deshalb nochmals zu seinem säuselnden Piano zurück. Er seufzt, er singt mit tiefem Schmerze, man kann sagen, er weint — und — wahrhaftig! unter seinen Zuhörern weinen Einige — nein Viele mit ihm! Zum Schlusse ermannt er sich nochmals zu einem jähen Aufschrei — die Zuhörer trocknen ihre Thränen und begleiten die scharf markirten Schlußtacte des Liedes mit tactfesten Fuß-, Hand- oder Stockbewegungen, vermuthlich weil sie froh sind, jetzt einmal nach dem beständigen Ritardando ihr Tactgefühl befriedigen zu können. — Das Lied geht zu Ende, die Stimme des Sängers keineswegs; er schließt mit donnerndem Klange und begeisterter Miene, indem er auf der vorletzten kurzen Silbe und Note eine brillante Fermate ausführt. Schon lange ehe das Nachspiel verklungen, macht er dem erstaunten Publikum eine ehrerbietige und demuthsvolle Verbeugung mit obligater Augensprache, klopft wohl auch dem Accompagnateur dankend auf die Schulter oder drückt ihm wohlwollend die Hände. Dies ist der geeignete Zeitpunkt zum Applandiren und siehe da — — es fehlt nie an rüstigen Händen und kräftigen Stimmen, die den Würdigen belohnen und ein lautes Bravo erschallen lassen. Der Sänger glaubt diesen Beifall am Richtigsten zu deuten, wenn er ihn für eine Bitte um da capo aufnimmt, und singt deshalb sofort noch ein zweites, zu diesem Zwecke bereits mitgebrachtes Lied. Am nächsten Tage aber melden die unparteiischen Referenten der Localblätter: „Herr N* hat auf allgemeines Verlangen das **'sche Lied seinen übrigen ausgezeichneten Vorträgen hinzufügen müssen". — — Ist hier Charlatanerie vorhanden, oder nicht? Und doch ist der Sieg gewiß, unausbleiblich! Denn wenden auch kunstverständige Hörer ein, daß die Lieder eigentlich doch recht schlecht gewählt seien, daß der Sänger sehr wenig Stimme zu haben scheine, recht sehr durch die Nase singe, daß die Ungleichheit der Stimmregister bei ihm recht störend, so wie kein Wort des Textes zu verstehen sei, daß der Künstler öfters doch gräßlich brülle und tremolire, daß man gar nicht merke, ob er im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{4}{4}$ Tact sich bewege — u. s. w. — — — so sind das eben Leute, die vom Vortrage und seinen Feinheiten keine Ahnung haben, und der Erfolg! nun der Erfolg beweist doch, wer im Rechte ist!

Laßt in demselben Concerte einen Künstler auftreten, der mit schöner und vollkommen gebildeter Stimme, eine edle Aussprache und einen einfachen, entsprechenden Vortrag verbindet, sich aber von allen den oben beregten Manieren frei hält, — — er wird unfehlbar auf die Menge weniger (wenn überhaupt) Eindruck machen, und sich damit begnügen müssen, von Denen verstanden zu werden, die andere Begriffe von jener zauberhaften Gabe und schönsten aller Sprachen in sich tragen, die Gott dem Menschen verliehen hat, der Sprache des Gesanges! —

Künstelei wird nur zu oft für Kunst gehalten und wo keine Künstelei vorhanden ist, glaubt die Menge es fehle an Kunst. Je vortrefflicher aber eine Leistung ist — und wir halten die strengste Wahrheit und eine edle Natürlichkeit für die erste Grundbedingung der Vortrefflichkeit — desto sicherer macht sie auf den Laien oder Dilettanten den Eindruck der Kunstlosigkeit und leichten Ausführbarkeit. Diese Erscheinung wiederholt sich in allen Künsten. Erscheint ein ausgezeichneter Schauspieler auf der Bühne, der sich Einfachheit und ästhetisch veredelte Natürlichkeit zur Pflicht gemacht hat und den Eindruck der Wahrheit vermöge seines Talentes hervorzuzaubern vermag, so werden Viele unter den Zuschauern denken: Es muß doch wohl eigentlich gar nicht so schwer sein, Comödie zu spielen! Der Mann bewegt sich ja just so, wie wir es zu Hause zu thun gewohnt sind, da ist doch eben nichts Apartes dabei? Ist das ein Lob oder ein Tadel? Dem Unverständigen gewiß ein Tadel; denn er will im Theater etwas Apartes sehen, die nackte Wahrheit langweilt ihn, ein wenig Coulissenreißerei ist ihm viel willkommener — und so legt er seinen Maaßstab in der Beurtheilung einer Kunstleistung an nach dem mehr oder minder großen Eindrucke der Schwierigkeit und Künstelei, den ihm eine Sache macht. Sagt er sich „das war doch gewiß sehr schwer darzustellen, welche Kraft und Fertigkeit gehörte dazu, diese Scene so effectvoll auszuführen" so staunt er den Künstler an. Begegnet er dagegen einer recht natürlichen Darstellung, die ihm gar keine Schwierigkeiten zu bieten scheint, wobei der Schauspieler eigentlich gar nichts Neues giebt — nun so ist es mit der Kunst nicht weit her. — Eben so im Gesange! Deshalb mußte der Charlatanismus des von uns beschriebenen Sängers seine Wirkung machen. Denn welche Fülle von Kraft und Empfindung, welche Kunst hat er nicht in einem so kleinen Liede entwickelt! Welch' einen langen Athem, welch' reizendes Piano, welche grellen Uebergänge! Ein Jeder von Denen, die in edler Begeisterung ihre Hände rührten und ihr Bravo ertönen ließen, mußte sich sa-

gen, es war doch gewiß furchtbar schwer, so zu singen, und wie ergriffen schien der junge Mann von den Gefühlen, die er auszudrücken hatte! In seinem Auge, in seinen Bewegungen, in der zitternden Stimme, in der ganzen Haltung war es deutlich zu erkennen, daß er die ganze Scala der Leidenschaften im Geiste auf und abstieg! Das ist der Triumph der Kunst." — — Der andere Sänger dagegen — — nun ja, er sang eigentlich gar nicht übel, aber es war Alles schon dagewesen! Nichts Neues, nichts Absonderliches! So zu singen ist keine Kunst, das wäre wohl ein Jeder im Stande, wenn er sich überhaupt auf Gesang einlassen wollte.

Woher aber diese Urtheilslosigkeit und dieser Mangel in Verständniß und Sinn für die wahre Kunst unter dem größeren Theile des Publikums? Weil wahre Talente und wahre, ausgezeichnete Künstler zu den Seltenheiten gehören — Charlatanerie und Mittelmäßigkeit an der Tagesordnung sind. Wie soll sich der Laie ein Urtheil über Gesangskunst bilden, wenn er so häufig einer schlechten und unedlen Tonbildung, den gräßlichsten Nasen-, Kehl- und Gaumentönen, einer gemeinen oder unverständlichen Aussprache, schluchzendem Athemholen, übertriebener Manier, Geziertheit und Unnatur gerade bei Leuten begegnet, die für Künstler gelten wollen und sollen? Wird Jemand, der sich stets unter Häßlichen bewegt, überhaupt noch wissen, was schön ist? — Fragen wir weiter: Warum sind die wahren Talente, die ausgezeichneten Sänger so selten, warum giebt es so viele Pfuscher und Afterkünstler? — — — so kommen wir zum zweiten Theile unserer Aufgabe, zur Besprechung des Charlatanismus im Gesangunterrichte! Hier ist die Hauptquelle aller dieser Uebelstände zu suchen. Der Charlatanismus schlechter, unwissender Gesanglehrer führt die aufkeimenden Talente einem frühzeitigen Ende entgegen und überfluthet die Welt mit seinen traurigen Creaturen! — —

(Fortsetzung folgt.)

Aus Königsberg.

Es geht ziemlich lebhaft bei uns her in der Musikwelt: ein Concert folgt dem andern, eine neue Oper der andern, ohne sich zu überstürzen, so, daß man immer gehörig beim Athem gehalten wird. — Von den Quartettsoiréen der HH. Schuster und Hünerfürst läßt sich das Gute sagen, daß sie vortreffliche Programme bieten, deren Piecen mit großer Correctheit gespielt werden, dagegen bleiben zwei Hauptelemente zu wünschen übrig: Ton und Geist. Der Violoncellist (Hr. Hünerfürst) hat zwar Kraft und Fülle des Tons neben bedeutender Fertigkeit, muß sich aber leider unterordnen, um Andere nicht zu verdecken. In gewissen feinen Quartetten von Onslow, Haydn, spielen die Herren jedoch oft ganz vorzüglich, denn das Zarte, Sinnige verstehen sie trefflich zu geben..

Nach Jahre langem Schmachten ist uns denn endlich wieder die Wonne einiger Symphonieconcerte zu Theil geworden; der hiesige Tonkünstlerverein veranstaltet solche. Dirigenten sind die HH. Marpurg und Köttlitz. Da das Orchester aus Militärmusikern und Dilettanten neu gebildet wurde, darf man keine höheren Ansprüche machen und muß froh sein, einen Beethoven wenigstens erträglich zu hören. Das erste Concert vertrat eine bestimmte Idee: es brachte lauter malende Musik, und zwar der edelsten Art: Beethoven's Pastoralsymphonie, nebst „Meeresstille und glückliche Fahrt" (mit Chor); Mendelssohn's Ouvertüre „Meeresstille" und eine „Meeresphantasie", von Sobolewski. Letzteres Werk gehört mit zu den besten Schöpfungen des Componisten, und ist vorzugsweise in der Malerei des Schroffen, Aufgeregten wirkungsvoll.

Ueber die Opern „Prophet von Chorassan" und „Ziska" dieses Componisten ist so viel geschrieben, daß fünf daraus entnommene Stücke, welche vom Componisten für Clavier transcribirt wurden, auch ein fremdes Publikum interessiren dürften; sie erschienen in hübscher Ausstattung und bequemer Spielart bei Pfitzer und Heilmann.

Der Claviervirtuos Kontski gab mehrere Concerte im Theater mit großem Erfolge. Sein Spiel ist sinnlich-anziehend durch außerordentliche Virtuosität und pikanten Vortrag namentlich solcher Compositionen, die ins Tanzgenre schlagen. Concert-Polka und Walzer sind Früchtchen, die Allen schmecken, und Kontski versteht es, sie zu präsentiren. Die beste Eigenschaft Kontski's ist seine Liebe für Hummel, Field, Dussek, Ries, und andere Meister, deren bloße Namen gewissen modernen Clavierpaukanten schon ein unheimliches Gefühl, manchen sogar Gewissensbisse im Bewußtsein ihrer Unterlassungssünden verursachen; Dussek's, Hummel's, Ries' Concerte, um die sich die jüngere Generation so gerne wegschiebt, werden von Kontski in ausgezeichneter Weise gespielt, — echt künstlerisch. Wie der Enthusiasmus mancher Leute Kontski mit Liszt gleichstellen, sogar ihn höher heben kann, ist seltsam. Liszt ist der Schöpfer einer neuen Clavierwelt, Kontski nur ein Geschöpf darin. Man ist oft so närrisch, aus dem Umstande, daß Liszt zuweilen übertrieb und durch sein excentrisches Wesen den Vortrag geradezu ver-

darb, einen gewissen Unwerth dieses einzigen Clavierspielers nachzuweisen! Das ist allerdings ungeheuer komisch: denn wer zu bemerken weiß, wie Liszt übertrieb, wie seine Art keine abgefeimt berechnete war, sondern unwillkürlich hervorplatzend, den Spieler eigentlich erst machte, statt sich vom Spieler machen zu lassen, der wird darin die gewaltige innere Persönlichkeit Liszt's erkennen, in der es Ebbe und Fluth, Sturm und Windstille, höchste Ueberreiztheit, hinsinkende Erschlaffung gab. Daraus erklären sich die Zerrgebilde wie die vollendetsten Leistungen dieses größesten Virtuosen auf dem Gebiete des Clavierspiels. Man kann wohl annehmen, daß unter den jetzt florirenden Pianisten kaum Einer ist, der nicht mittel- oder unmittelbar von dem Hauche Liszt's belebt wurde; Liszt durchdringt Alle, — Er und Chopin sind die beiden Pole, zwischen denen sich Alles bewegt, was Clavier spielt, vom hochfliegendsten, Beethoven-bewältigenden Aare, bis zu dem Gewürm, was auf Erden kreucht, in Brunner und Beyer machend. Man sollte also immer erst sehen, ob die Virtuosität eines Clavierspielers unfehlbar, wie von einer Maschienerie, oder fehlbar, wie von beseelten Menschenhänden gegeben ist, ehe man mit dem gebräuchlichen „à la Liszt" hervorrückt. Wenn Liszt die Stücke Kontski's wirklich nicht viel besser spielen würde, wie dieser, so geht daraus noch lange nicht hervor, daß Kontski ein Liszt'sches Arrangement der Pastoralsymphonie, Liszt'sche Etüden, Joh. Seb. Bachs Fugen oder den Hexameter nur annähernd wie Liszt zu spielen im Stande wäre, ganz uneingedenk jenes unbeschreiblichen geistigen Zaubers, wie ihn nur ein Genie selbst über die kleinste Piece, ja, über ein hingeworfenes Präludium auszugießen vermag, ganz uneingedenk jener gewaltigen Zwingherrschaft, die Liszt über jede Partitur, jedes noch so verwickelte Musikstück gleich beim ersten Sehen ausübt. Die Universalität ists, die Liszt als Virtuos wie als Künstler im ganzen und großen Sinne über alle Virtuosen jeder Zeit stellt. Mehrere andere Concerte: z. B. das der Sängerin Miß Angelina Rafter, — zwei zu wohlthätigen Zwecken, wie das der Philharmonie (Dilettanten-Orchester unter Pabsts), des Sängervereins (unter des Unterzeichneten Leitung), wie der sechs Abonnementconcerte des Musikmeisters Voigt, seien beiläufig noch erwähnt.

Das Theater, in welchem eben jetzt Equilibristen, Zaubrer u. s. w. ihr Wesen treiben, (— eine kunstschänderische Unsitte! —) gab einige neue Opern. Unsere Direction scheint manchmal recht verständige Ansichten zu haben, z. B. legte sie solche in zwei veröffentlichten Feuilleton-Artikeln über Drama- und Operzustände dar; manchmal thut sie jedoch Mißgriffe, die haarsträubend sind, indem solche neue Opern gewählt werden, in denen nicht ein Fünkchen Lebensfähigkeit steckt, wie Auber's „Haydee" und „verlorner Sohn". Ueber was soll man sich mehr wundern, über den ekelerregenden Unsinn, über die Wahl der Directoren, oder über jene unschuldigen Leute, die sich bescheiden Laien, Musikliebhaber, Dilettanten nennen, die immer selber sagen, „sie verständen freilich nichts von Musik, aber" — — und dann kommt ein „ganz bescheidenes" Urtheil, möglichst verrückt, jedoch dermaßen peremtorisch, daß ich keinem Musiker rathe, zu widersprechen. Diese Leute finden nämlich jede schlechte Oper schön, in der nur „hübsche Sachen" sind; als ob nicht in der unflätigsten Oper immer noch recht wohl „hübsche Sachen" sein könnten, ohne daß sie deshalb weniger schlecht wäre! Auch der ärgste Schurke hat gewiß noch einige leidliche Eigenschaften, und es scheint mir geradezu unmöglich, eine fünfactige Oper zu schreiben, ohne aus Versehen oder Nachlässigkeit ein paar „hübsche Sachen" mit dem übrigen Notenwuste hinein zu bringen! „Der verlorne Sohn" ist es, der mich in diesen Zornanfall bringt, denn so dumm, so hohl, so leer, so frivol, so reizlos (— für jeden Act ein Wort —) ist mir kaum jemals eine Oper erschienen. Und in solch ein Machwerk steckt die Direction eine Masse Geld für prächtige Ausstattung! Möchten sie alle zu Bettlern werden, solche Directoren! Aber so ist's noch immer nicht genug, es muß weit ärger kommen, ehe das Publikum (— das Volk noch lange nicht! —) nur einigermaßen zum Bewußtsein kommt. Der so tief eingerissene Opernwahnsinn muß durch sich selber zu Schanden werden; die Krankheit muß sich ausleben, denn sie ist zu weit verbreitet, um erstickt werden zu können. Möchte doch der Himmel den Wagner erhalten und ihn einen Wurf thun lassen, der geistig und sinnlich eine Wirkungskraft ausübt, die unwiderstehlich ist, und Alle erfaßt. Fügte sichs dann zu gleicher Zeit, daß von anderer Seite her eine Oper voll gloriosen Unsinns mit „hübschen Sachen drin" geboren würde, so müßte doch der Contrast auch die finstersten Finsterlinge erleuchten. Bis dahin ist der Lohengrin, aber leider nur im Clavierauszuge, mein Trost. Wie erquickend, wie harmonisch wirkt schon allein der Text als Gedicht, und diese Menschensprache in der Musik — —! Ja, ja, es wird besser werden, — bald!

Ende Januar. Louis Köhler.

Lesefrüchte auf dem Felde der musikalischen Literatur,

gepflückt und zubereitet

von

C. K.

Einleitung.

Seit einiger Zeit untersteht man in musikalischen Zeitschriften sich wieder, mehr oder weniger offen auf die Sache zu sticheln, die wir speciell zu vertreten erst kürzlich ausdrücklich angelobt haben. Unser Beruf müßte uns minder heilig sein, als er uns wirklich ist, wenn wir dulden wollten, daß Beschränktheit, Gesinnungslosigkeit und Böswilligkeit ungestraft die Oeffentlichkeit in Bezug auf Ideen und Fragen behelligen, denen wir unsere Dienste weihen. Wir etabliren daher eine stehende Rubrik unter obiger Ueberschrift, in welcher wir nachsichtslos jeden Unsinn vor unser Forum ziehen, der in der musikalischen Literatur auftaucht und uns eine Zurückweisung zu verdienen scheint.

Erste Frucht.

Der Kritik haben wir vollauf, aber es fehlt an großen, productiven, die ganze Zeit mit sich fortreißenden Geistern. Das, was gewisse Sonderbündler dem deutschen Publikum seit zehn Jahren als ein überschwänglich Großes, aber vergebens, anpreisen, — da sich eine Nation nichts aufdrängen läßt, auch dann nicht, wenn man ihr sagt, es mangele ihr noch das Verständniß für das große Neue — kann hier nicht genügen. Man soll von einem großen Volke nicht verlangen, daß es in der subjectiven Befangenheit des einen oder andern Talents mit ihm gänzlich aufgehe. Subjectiv-befangene Naturen bleiben, bei aller Anlage, immer nur einer Anzahl gleichgestimmter Seelen zugänglich und führen ihre Nachahmer zur Manier. Ein Jean Paul, Brentano, Novalis und selbst der geniale Hoffmann hatten stets nur ihr besonderes Publikum; die gewaltige Urkraft und über alle Sentimentalität und Partei erhabene weite Weltanschauung eines Göthe und Schiller aber wird stets eine ganze Nation zu bewegen vermögen. Noch weniger, als jener Hyperromantik, wird es daher gewissen Tendenzrittern gelingen, die keusche Muse der Tonkunst zu einer Buhlerin mit so grundprosaischen Ideen, wie sie ihr Evangelium des Fleisches predigt, herabzuwürdigen. Dem gesunden Sinne der Nation werden solche, der vorübereilenden Zeit angehörende und mit ihr versinkende Auswüchse, heut wie jederzeit nur Ekel zu erregen vermögen. — Die Kritik ist zwar ein jeder Kunst nothwendiges und wohlthätiges Element, besonders, wenn man sie wie Lessing übt: zurückweisend auf das Beste was eine große Vergangenheit hatte und ohne durch vorgefaßte Tendenz sich selbst den Horizont zu schmälern. Wenn sie aber zur Vergötterung eigener Unfehlbarkeit herabsinkt, wenn sie, auf ihrem Steckenpferde umherreitend, Alles verdammt, was mit dem Zeitgeiste nichts gemein hat und weltverbessernde Anschauungen dictatorisch aller Welt vorschreiben will, dann muß eine Zeit großer Leere auf dem Gebiete des künstlerischen Schaffens entstanden sein; denn die künstlerische That führt alles extreme Theoretisiren ad absurdum. — Die künstlerische That ist es, nach der die Zeit dürstet. Möge sie sonnenhaft und siegend sich vor uns hinstellen, allem Parteigerede ein Ende machen und die ganze musikalische Kunstjüngerschaft wieder zu frischem fröhlichem Schaffen begeistern.

Also läßt Hr. Emil Naumann in Nr. 2 der Berliner Musikzeitung (von Bock) sich vernehmen. Wir sind keineswegs so eitel, Alles sogleich auf uns zu beziehen, besonders wenn es so wenig auf uns paßt, als das Vorstehende. Indem jedoch Hr. E. N. die Gelegenheit zu obiger Herzensergießung gewissermaßen vom Zaune bricht (sie bildet nämlich den Schluß eines Artikels, der „von dem Einflusse deutscher Tonkunst im Auslande" handelt), hat sie offenbar eine besondere Beziehung, und könnte daher von befangenen Lesern der musikalischen Zeitschriften leicht auf uns bezogen werden. Dies der Grund, weshalb wir darauf entgegnen.

Hr. E. N. ist ein junger Componist, der in moderner Kirchenmusik macht. Bei dem gänzlichen Mangel an eigener productiver Kraft, gleichwohl aber von dem Drange beseelt, durch große Werke einer berühmten Abstammung sich würdig zu zeigen und die undankbare Mitwelt in ein verhältnißmäßiges Erstaunen zu setzen, schrieb er früher aus Mendelssohn's Compositionen christliche Oratorien und Psalmen zusammen. Seitdem ihn jedoch die Fügung des Himmels aus dem dürren kritischen Sande Sachsens und des Rheinlandes an die fetten und fruchtbaren Ufer der Spree versetzt und hier auf allerlei Speculationen in Berliner Christen- und Judenthum angewiesen hat, beschäftigt er sich hauptsächlich mit Anfertigung von lobqualmenden Artikeln über „Meyerbeer's Prophet" und „christlichen Kirchengesang" für die fromme Musikzeitung des gottesfürchtigen Hrn. Bock. (Wir erfahren nämlich erst aus den vertraulichen Redactionsmittheilungen des Hrn. O. Lange in Nr. 1 der diesjährigen Berliner Musikzeitung, daß unser christlicher Hr. E. N. der ungenannte Verfasser des langen Artikels über „Meyerbeer" und seinen „Propheten" in den Nummern 3 — 5 des vorigen Jahrganges ist.)

Es würde nun nicht leicht ein Vernünftiger sich einfallen lassen, besagten Hrn. E. N. in dieser seiner gegenwärtigen Beschäftigung zu stören, da sie im Grunde eben so ungefährlich und harmlos ist, als seine frühere, die ja ebenfalls auch ruhig und unangefochten vorüberging. Aber Hr. E. N. läßt es dabei nicht bewenden, sondern erdreistet sich auch, mit kecker Stirne der gesammten musikalischen Lesewelt in's Gesicht zu behaupten: „es fehle uns an großen, productiven, die ganze Zeit mit sich fortreißenden Geistern, — es sei eine große Leere auf dem Gebiete des künstlerischen Schaffens entstanden" u. s. w. Wie, müssen wir hier fragen: schreibt Hr. E. N. denn nicht christliche Oratorien? sein kritischer Schützling und gesellschaftlicher Schutzherr denn nicht jüdische Opern? Reißt dieser Schützling und Schutzherr in einer Person (nach dem Sprüchwort: Eine Hand wäscht die andre) nicht unsere ganze Zeit mit sich fort? Hat jemals eine Oper in Paris und den deutschen Großstädten einen so immensen Erfolg gehabt, als der von Hrn. E. N. beschriftstellerte „Prophet"? Darf daher unsere Zeit sich wohl unterstehen, nach künstlerischen Thaten zu dürsten? Ist nicht vielmehr der reichströmende und unversiegbare Quell der Meyerbeer'schen Musik im Stande, den Durst ganzer Welten für ewige Zeiten zu stillen? — Wer aber auch hat jemals für die keusche Muse der Tonkunst reiner und feuriger geglüht, als der Componist des Propheten? und wer darf sich rühmen, dem gesunden Sinne der Nation entsprechendere Kunstwerke geschaffen zu haben, als der „grundpoetische" Meyerbeer? Sind die erhabenen Werke dieses göttlichen Opernmachers wohl von irgend Einem als Auswüchse angesehen worden? oder haben sie wohl jemals Ekel erregt?

Nach all Diesem kann es keinen Zweifel unterliegen, daß die rührenden Klagen des frommen Hrn. E. N. völlig nichtig sind und ihren Grund wahrscheinlich nur in einem Uebermaaße christlicher Bescheidenheit finden. — Wir haben gesprochen!

Kleine Zeitung.

Aus Schwerin schreibt man uns: Bei dem Antheil, den Sie für Richard Wagner in Ihrer Zeitung so oft ausgesprochen haben und mit dem Sie unermüdlich fortfahren, seiner Kunstrichtung und seinen Tonschöpfungen Geltung und Eingang zu verschaffen, erlaube ich mir, Ihnen die Anzeige zu machen, daß der Intendant unseres Hoftheaters, Geheimhofrath Zöllner, den Tannhäuser hat einstudiren lassen und ihn am 27sten und 29sten Januar zur Aufführung gebracht hat. Der Erfolg derselben war ein so glänzender, daß meine kühnsten Erwartungen übertroffen sind, ja ich darf ohne Uebertreibung versichern, daß nie eine Opern-Vorstellung bei uns eine solche Theilnahme gefunden hat; ich wenigstens habe seit einer langen Reihe von Jahren beim Publikum nie einen ähnlichen begeisterten Eindruck bemerkt. Abgesehen von dem hohen Eifer, mit dem alle bei der Darstellung betheiligten Personen ihrer Aufgaben ihre besten Kräfte zuwandten, wurden auch die gleichgültigsten Zuhörer von der Macht und Schönheit dieses erhabenen Werks gefesselt und hingerissen, und so bestätigt sich denn wieder Ihr so oft ausgesprochenes Wort, daß das Wahre und Schöne sich allenthalben Bahn bricht, wenn man nur den Muth und Willen hat, es dem Publikum darzubieten. Wie schwer versündigen sich alle Directionen, die ein solches Kunstwerk, wodurch die Künstler und das Publikum einer edleren Richtung zugeführt werden müssen, unbeachtet lassen und es vorenthalten, und ihre Kräfte der Jämmerlichkeit und Gewöhnlichkeit zu opfern. — Vielleicht ermuthigt diese Notiz endlich andere Theater, unserem Beispiele zu folgen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Lucile Grahn ist in München in dem Ballet „Undine", Musik von Pugni, und in Aubers „Gott und Bayadere" als Zoloe aufgetreten und hat die Münchner durch ihre Fußvirtuosität dergestalt hingerissen, daß sie beinahe das Hofbräuhaus, den Pschorr ꝛc. darüber vergessen hätten.

Prinz Adelbert von Baiern, ein Schüler Pellegrini's und Pentenrieder's, soll ein ausgezeichneter Baßsänger sein und wird demnächst auf dem Privattheater des Königs in der Oper Elisa e Claudio von Mercadante auftreten. Frau Jenny Dingelstedt-Lutzer wird ebenfalls in dieser Vorstellung mitwirken.

Todesfälle. In Stockholm starb am 20sten Januar der Intendant des dortigen Hoftheaters, Friedrich Samuel v. Silverstolpe, im 82sten Jahre. Er war, während er den Posten eines außerordentlichen Gesandten in Wien bekleidete, ein vertrauter Freund Haydn's und in seiner Bibliothek sollen sich noch verschiedene, bis jetzt nicht bekannte Werke dieses, sowie anderer Meister älterer Zeit befinden.

Vermischtes.

Von dem regen musikalischen Leben in Dessau giebt uns das vor Kurzem ausgegebene Programm der Concerte vom Januar bis Mai 1852, was wir nachstehend mittheilen, ein Bild. Vorläufig sind in demselben nur die Instrumentalwerke bemerkt, da bezüglich des Sologesanges nicht gut eine Vorausbestimmung möglich ist. Den 24sten Januar: Ouvertüre von F. Mendelssohn (Ruy Blas); Solovorträge von

Hrn. F. Grützmacher aus Leipzig (Violoncell); Symphonie von Beethoven, Nr. 5. Den 21sten Februar: Ouvertüre von Th. Schneider; Solovorträge von Hrn. Kammermusikus Seelmann aus Dresden (Violine) und F. Stährfeld (Flöte); Symphonie von F. Mendelssohn, A-Moll. Den 20sten März: Symphonie von Abt Vogler; Doppelquartett von L. Spohr; Symphonie von Mozart, Es-Dur. Den 23sten April: Ouvertüre von C. M. v. Weber (Euryanthe); Solovorträge von Hrn. Hofpianist Fritsch und Hrn. Kammermusikus Bartels II.; Symphonie von Beethoven (pastorale). Den 7ten Mai: Ouvertüre von Fr. Schneider, C-Moll; Solovorträge von Hrn. Concertmeister Drechsler (Violoncell) und Hrn. Kammermusikus Lorenz II. (Clarinette); Symphonie von Rob. Schumann, Nr. 2 (neu). Den 21sten Mai: Im Theater: „die Jahreszeiten", Oratorium von Joseph Haydn.

Am 25sten Januar wurde Marschner's neue Oper „Austin" in Hannover zum ersten Male gegeben, und am 27sten wiederholt. Sie scheint gefallen zu haben.

Das bis jetzt unbenutzt gebliebene Königsstädter Theater in Berlin soll zum April d. J. seiner ursprünglichen Bestimmung wieder zurückgegeben werden. Das neu einzurichtende Theater wird fortan unter der Verwaltung der königl. General-Intendantur der Schauspiele stehen, und den Director Hoffmann aus Prag zum Specialdirector erhalten. Dasselbe ist hauptsächlich für Lustspiele, Vaudevilles und komische Opern bestimmt.

In Düsseldorf hat sich ein Anti-Musikverein gebildet, dessen Wirken gegen schlechte und schlecht ausgeführte Musik gerichtet ist. Es giebt auch noch andere musikalisch hochberühmte Städte und Kunstinstitute, in denen ein solcher Verein einen weiten Wirkungskreis finden könnte.

Eine Recension über eine Wiener Polka in einem französischen Blatte beginnt mit folgenden Worten: „Deutschland, das Land des Ernstes, der Gemüthlichkeit und des tiefen Gefühls, wo man sich die Zeit mit der Lectüre des Werther und mit Nachdenken über die Kantische Philosophie vertreibt, hat auch die beiden größten Tanzcomponisten der Jetztzeit hervorgebracht: Strauß und Lanner". Deutschland mag sich nun bei dem Herrn Polka-Recensenten für die Complimente bedanken, auch wollen wir durchaus nicht den Verdiensten der beiden Walzer-Heroen zu nahe treten — auch in einem kleinen Fache kann man ein großer Mann sein — jedenfalls aber ist es eine merkwürdige Zusammenstellung: Göthe, Kant, Strauß und Lanner!

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

C. T. Brunner, Op. 216. Fantaisie brillante pour le Piano sur des motifs favoris de l'opéra Guillaume Tell de Rossini. Cassel, Luckhardt. 15 Sgr.

Armer Tell! Für wen magst du wohl in der beliebten Phantasie-Bäckerei zu einem schwerverdaulichen Lebkuchen zerknetet worden sein! —

Ch. Meyer, Op. 163. Deux Morceaux de Salon pour le Pianoforte. Nr. 1. Rêverie, Nocturne. Nr. 2. Gage d'amitié, Divertissement. Cassel, Luckhardt. Nr. 1, 10 Sgr. Nr. 2, 15 Sgr.

Ganz in dem Geiste geschrieben, wie alle ähnlichen Sachen, die der Componist gemacht, seitdem er der Kunst Valet gesagt hat, um in die alleinseligmachenden Arme der Industrie sich zu werfen, werden diese Stücke seinen zahlreichen Freunden ein willkommener Beitrag zu den vielen anderen Favoriten bilden, die das Pianoforte bereits schmücken. Die „Rêverie", zu deutsch Träumerei, sei vorzüglich empfohlen als Mittel, einzuschlafen, aber viel Gescheidtes wird man schwerlich davon träumen.

Glänzer, Huber u. Fißmer, Der Pianofortefreund. Eine Sammlung von Compositionen für das Pianoforte. In drei Abtheilungen stufenmäßig geordnet und mit Fingersatz bezeichnet. Erste Abtheilung, für Spieler, die eine kleinere Clavierschule gründlich durchgeübt haben. 2 Hefte. Minden, Fißmer u. C., 1851. à 1 Thlr.

Die Brauchbarkeit dieses Werkes kann nicht in Abrede gestellt werden; ob aber viel damit gefördert wird in dem Sinne, daß der heruntergekommene Geschmack wieder gehoben werde, möchte nicht außer Zweifel gestellt sein. Den größten Theil bilden kurze Bearbeitungen von Opernmelodien; dieses Zerfetzen und Flicken ist sehr übel, wenn auch Das, was darin enthalten, gut ist; der Schüler erhält immer Bruchstücke, und eilt von einem zum anderen, wodurch der Sinn zerstreut und die Lust zur Ausdauer bei Größerem vertrieben wird. Der Zersplitterung entgegenzuarbeiten, soll die Aufgabe sein; will Jemand durchaus Opernsachen spielen, so wird er Befriedigung finden, wenn er gleich an die rechte Quelle geht; mit bloßen Bruchstücken wird nichts gefördert. Auch sind überhaupt diese Sachen nicht dazu da, daß der Schüler daran lerne; das Höchste und Schönste als Clavierstudie herzurichten, ist eine

Entweihung der Kunst. — In Betreff der Ueberschriften ist einiges Falsche zu bemerken; so wird z. B. im zweiten Hefte S. 7 der Wiener Trauer-Walzer von F. Schubert als Sehnsuchts-Walzer von Beethoven aufgeführt, und außerdem werden zwei Theile noch hinzugefügt, die in jenem Walzer nicht stehen. Von einem Schmerzens- und Hoffnungs-Walzer von Beethoven ist dem Referenten gleichfalls nichts bekannt. Häufig sind auch die Opernsachen verstümmelt, andere Schlüsse hinzugefügt. Warum denn das? Gebt doch die Sache ganz; dieses Zurechtemachen und Aendern ist sehr unzeitig und hat schon längst die allgemeine Mißbilligung gegen sich. So ist z. B. die Cavatine „Glöcklein im Thale" aus Euryanthe von Weber entsetzlich verhunzt. Gegen diese Art von Bearbeitung wollen wir doch ja feierlichst protestiren.

A. Wallerstein, Nouvelles Danses elegantes pour le Piano. **Mainz, Schott. Nr. 25. Op. 63. Pariser Schottisch. Nr. 26. Op. 64. Brautländler. Nr. 27. Op. 65. Rosen-Polka. Nr. 28. Op. 66. Savoyarden-Polka. Nr. 29. Op. 67. Lieder-Ländler. Nr. 30. Op. 68. Mignonne-Polka.**

Es spricht sich in diesen Tänzen durchgehends eine Frische und Gesundheit aus, die recht wohlthut. Die Verbreitung, welche sie bereits erhalten haben, verdienen sie. Es ist Alles natürlich darin, ungezwungen, und für den Zweck, den sie verfolgen, passend. Die Harmonien sind kräftig, ungekünstelt. Es sind diese Tänze echt deutsche, sie verschmähen das Italienisch-Süßliche und die französische prickelnde Pikantheit. Dadurch unterscheiden sie sich vortheilhaft von vielen ähnlichen, die das neuitalienisch-wollüstige Element in sich aufgenommen haben.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. **№ 8.** Den 20. Februar 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Einige einleitende Worte zu nachfolgenden Recensionen.

Die Beurtheilung derjenigen neuen Claviercompositionen, welche eine ausführlichere Besprechung verdienen und unter der Rubrik „kritischer Anzeiger" nicht mit einem flüchtigen Worte des Tadels oder Lobes abgethan werden können, wird von heute an aus einer andern als der bisherigen Feder hervorgehen. Wiewohl nun dieser einfache Personenwechsel keinen gerade eclatanten Principienwechsel mit sich führen wird, so sind die Anschauungen des neuen Referenten von denen der früheren denn doch in soweit verschieden, daß er sich durch diesen Umstand für verpflichtet erachtet, durch wenige einleitende Worte den Lesern dieser Blätter Gelegenheit zu geben, den Grad von Vertrauen oder Mißtrauen zu bestimmen, mit welchem sie ihrerseits seinen Kritiken entgegen kommen wollen.

Man befürchte keine Aufstellung abstracter Normen; wir beabsichtigen auch eben so wenig uns auf einem gewissen „Stand"punkte zu wiegen oder von einem bestimmten „Gesichts"punkte aus zu schielen. Im Gegentheil: wir erklären uns als abgesagten Feind der abstracten, fertigen, historischen, todten Kritik; wir wollen eine lebendige, sich stets in ihrem Gegenstande verjüngende, sich durch denselben neu bereichernde, aus den Kunstwerken der Gegenwart, in welcher die lebensfähige, verwesungsunfähige Vergangenheit eo ipso ja auch mit enthalten sein muß, ihre Theoremen erst abstrahirende Kritik. Wir werden daher, wo es uns nur irgend thunlich erscheint, den Gemeinplatz „was soll der Künstler?", einen Satz, der durch die in ihm sich kundgebende unstatthafte Anmaßung des Kritikers dem unschuldigen Worte „Kritik" (d. h. angewendetes Urtheilsvermögen) überhaupt, das von einem zufälligen zu einem wesentlichen gemachte Prädikat der Gehässigkeit eingetragen hat, in dessen Mißbrauch das Publikum trotz seiner demokratischen Berechtigung zu weit geht; wir werden, sagen wir, die Frage „was will (resp. „was muß") dieser Künstler?" möglichst zu ersetzen suchen. Es giebt Künstler und Kunstwerke, die über der Kritik stehen; namentlich sind dies Erscheinungen der Gegenwart, welche in Ansehung des zu ihrem Verständnisse noch unreifen Publikums der Gegenwart, gewissermaßen als Anticipationen zu bezeichnen sind. Da verändert sich die Stellung des Kritikers; „kritisiren", was nach Ruge — und in Bezug auf die negative, in der Regel bei den Erscheinungen der Kunstwelt nicht minder als bei denen des politischen, socialen und religiösen Lebens gültige Aufgabe der Kritik, geben wir ihm vollkommen Recht — „die Mängel einer Sache signali-

siren aus der Kenntniß der wahren Natur derselben" heißt, wird in diesem Ausnahmsfalle dann heißen müssen: „die Vorzüge einer Sache signalisiren aus der lebendigen Erfassung ihrer wahren Natur". Es ließe sich somit eine activ-negative und eine receptiv-positive Kritik unterscheiden. Franz Liszt in seiner herrlichen Schrift über Richard Wagner's „Lohengrin", worin er diesem Allerheiligsten der Kunst ein würdiges Propyläum gebaut, hat in dieser letzteren Art Kritik eine Initiative ergriffen, die wir bei anderer Gelegenheit deshalb schon als epochemachend bezeichnet haben, und sich, abgesehen vor seiner unnachahmlichen Beredtsamkeit, als ein sehr nachahmenswerthes Muster hingestellt. Das Bedürfniß nach einer solchen receptiv-positiven Kritik ist nicht eigentlich erst in dieser Zeit erwacht — Gluck, Mozart und Beethoven hätten wohl auch ihren Interpreten-Liszt brauchen können; wohl aber ist es nie so unabweisbar dringend aufgetreten als eben mit den Kunstschöpfungen Wagner's, weil kein Tondichter je so heftige Opposition, so krasse Afterkritik erlitten hat, als Wagner. Man kann uns den Einwand machen, daß Mozart's Opern und Beethoven's größere Instrumentalwerke zu ihrer Zeit ebenso wenig von den bittersten und unvernünftigsten Angriffen verschont blieben: als specifische Musiker besaßen sie jedoch in den kleineren Formen der Kammermusik ein Mittel, der Eigenthümlichkeit ihres künstlerischen Genius dennoch bis zu einem gewissen Grade Eingang und Anerkennung zu verschaffen. Hat Liszt in seinem Buche über Lohengrin eine Mission erfüllt, die ihm, indem er seinen Namen an den des Schöpfers des musikalischen Drama's gekettet, einen Antheil an dessen Ruhme zu seinem eigenen, persönlichen hinzufügt, so haben wir dem nämlichen Künstler noch eine andere neue Art der Kritik zu verdanken, die wir als in der Mitte zwischen den beiden genannten stehend bezeichnen könnten, und zwar als activ-positive, wenn — sie nicht schon einen Uebergang des kritischen zum produktiven Verfahren bildete. Ihr Wesen besteht darin: den Tonsetzern praktische Winke zu geben, „wie man es besser machen kann" und ihnen dies recht anschaulich an demselben Beispiele, an von ihnen erfundenen musikalischen Gedanken zu zeigen. Liszt's Pianoforteparaphrasen enthalten eine Menge solcher sehr erbaulicher und nützlicher Andeutungen und Belehrungen über die Ausbeute des Stoffes. Als eines der glänzendsten Beispiele aus jüngster Zeit heben wir Liszt's Transscription der „Bunten Reihe" von David hervor. Der Leser, welcher sich hinlänglich dafür interessirt, um sich von der Richtigkeit unserer Behauptung mit eigenen Augen überzeugen zu wollen, vergleiche das Original mit der Transscription. Schon bei flüchtiger Prüfung wird er finden, daß in jedem der 24 charakteristischen Stücke Liszt dem geschickten und talentvollen David ad oculos demonstrirt, wie derselbe musikalische Gedanke noch viel geistreicher und genialer auszuführen sei. Zu einer solchen Kritik gehört aber freilich ein Verleger und ist dieselbe überhaupt nur in einzelnen besonderen Fällen zu empfehlen.

Da wir es in unserer kritischen Thätigkeit für diese Blätter jedoch nicht mit imposanten Musikwerken, sondern meist nur mit dem bescheideneren Genre von Claviercompositionen zu thun haben, so werden wir wohl nicht in den Fall kommen, von jener zweiten Art Kritik Gebrauch zu machen, welche wir unter der Bezeichnung der „receptiv-positiven" begriffen haben; wir werden keine Analysen von Clavierstücken schreiben. Wohl aber werden wir insofern eine positive Kritik handhaben, als wir die Ideen des Componisten nehmen werden, wie er sie giebt, ohne Discussion, in der Prüfung ihres musikalischen Werthes diesen von der Zulässigkeit einer künstlerischen Behandlung derselben überhaupt abhängig machen, und sodann untersuchen werden, ob der Componist zur Verwirklichung seiner künstlerischen Absicht die entsprechenden Mittel verwendet hat, ob in der gegebenen Form der Inhalt erschöpft ist, ob Form und Inhalt sich decken und die mit der Composition beabsichtigte Wirkung in der That erzielt, der Zweck des Componisten wirklich erreicht wird.

Demgemäß werden wir nicht blos fragen, ob ein Clavierstück musikalischen Werth an und für sich besitzt, sondern namentlich auch, ob es claviermäßig geschrieben ist; wir werden nicht nur das Tonstück, sondern auch das Clavierstück in Betracht ziehen. Die großen technischen Errungenschaften des Virtuosenthums in Verbindung mit der stets fortschreitenden Vervollkommnung des Instrumentes gewähren dem Claviercomponisten den freiesten Spielraum und geben ihm die Mittel an die Hand, jede musikalische Invention, selbst eine ursprünglich orchestral gedachte, es sei denn, daß dieselbe zu ihrem Ausdrucksmittel wesentlich der Klangfarbe eines bestimmten Orchesterinstrumentes bedürfe, claviermäßig zu verarbeiten. In Anbetracht dessen verlangen wir von dem Claviercomponisten aber auch die gründlichste Kenntniß von der Ausgiebigkeit des Instrumentes, für das er schreibt, die Benutzung der Ausdrucksmittel, welche ihm hier zu Gebote stehen, und somit auch die Berücksichtigung des virtuosen Elementes in seinen Compositionen. Berücksichtigung des Virtuosenthums, nicht als Selbstzweck, wohl aber als Mittel zum Zwecke, verlangen wir, und in diesem Sinne werden wir auch diejenigen Clavierstücke, welche dem Ausübenden Gelegenheit zur Ueberwindung von

neuen Schwierigkeiten, falls der instructive Zweck nicht als Hauptsache betrachtet wird, nicht um ihrer selbst willen da sind, sondern dem künstlerischen Zwecke untergeordnet bleiben, oder kurz, daß sie klingen und wirken, — willkommener heißen, als die im Geleise des verbrauchten, gäng und gäben Dilettantenstyles behaglich sich ergehenden. Wir müssen es als eine höchst unerfreuliche und unerquickliche Thatsache bezeichnen, daß seit den Höhepunkten Paganini und Liszt die Technik der Geiger und Pianisten im steten Rückschreiten begriffen ist, und werden daher jede auf ein Einlenken in die rechte Bahn des Fortschrittes zielende Thätigkeit mit Freuden begrüßen. Uebrigens erscheint uns die Ideenneuheit eines heutigen Componisten, der sich mit den Ausdrucksmitteln, wie sie sich bereits vor drei oder vier Decennien vorfanden, begnügt, ziemlich problematisch!

So viel betreffs der Ansichten, welche bei der Recension neuer Clavierstücke, für uns maßgebend sein werden. Ein anderer, letzter Punkt erheischt ebenfalls noch eine kurze Bevorwortung: die Terminologie, deren wir uns in den nachfolgenden Recensionen bedienen werden. Unseres Bedünkens hat in den früheren Recensionen der „Neuen Zeitschrift" oft eine allzu optimistische Ausdrucksweise obgewaltet, deren Ersprießlichkeit wir nicht einzusehen vermögen. Unsere Sprache ist nicht so reich an gebräuchlichen Lobesausdrücken, daß deren Register nicht bald erschöpft wäre, wenn man sich in dieser Hinsicht nicht einiger Oekonomie befleißigen wollte. Es erscheint also sehr nothwendig, eine gewisse Abstufung streng einzuhalten; anderenfalls hätte man nur die Wahl, demselben terminus eine immer nur relative bedingte, je nach dem Gegenstande, welchem er zugetheilt wird, stets wechselnde Bedeutung zu geben, was endlich zu einer unvergleichlichen Begriffsverwirrung führen müßte. Wessen Musikverständigen Ohr ist nicht tödtlich verwundet worden, wenn er — ein sehr trivialer Fall — von einem kunstenthusiastischen Laien Flotow's Martha und Beethoven's neunte Symphonie in Einem Athem mit dem Prädikat „himmlisch" belegen hören mußte? Verschwendet man an das Mittelmäßige oder an ein untergeordnetes Kunstgenre Worte der Begeisterung oder des höchsten Grades von Billigung, was bleibt dann übrig zur Bezeichnung des Erhabenen und Vollendeten in der Kunst, als etwa der unglückliche Ausweg, zu den schlaffen Superlativen des nachclassischen Göthe zu greifen? Die Mäßigung in unseren Lobesausdrücken, die wir hierdurch genugsam gerechtfertigt zu haben glauben, soll jedoch nie in ängstliche Sparsamkeit ausarten; ebenso wenig durch sie der Grundsatz möglichst milder Beurtheilung ausgeschlossen werden, den wir im Anfang dieser Zeilen durch unsere allgemeine Ansicht über die Aufgabe einer vernünftigen Kritik bereits ausgesprochen haben.

Bezüglich der Terminologie möge schließlich noch ein anderer avis au lecteur gestattet sein. Wir machen im Voraus darauf aufmerksam, daß wir zuweilen am gegebenen Orte, nicht anstehen werden, Ausdrücke anzuwenden, welche sich des Genusses patentirter Banalität noch nicht erfreuen. So dürfte es uns öfters begegnen, von „Restaurationscomponisten", von „musikalischem Burggrafenthume" — von „vormärzlicher", von „jüdischer" Musik und dergleichen zu sprechen, wenn solche Bezeichnungen uns charakteristischer als andere erscheinen. Wir werden in diesen Fällen unsere Ausdrücke stets genau motiviren und sie dadurch vor der Unterlegung eines falschen Sinnes zu wahren suchen; stößt sich irgend ein Philister dennoch daran, so bedauern wir sehr, keine menschenfreundlichere Antwort darauf in Bereitschaft zu haben, als ein berühmtes Mitglied der preußischen Nationalversammlung: „nun, da stoße man sich daran!"

(Fortsetzung folgt.)

Concertmusik.

Ouvertüren.

Louis Anger, Op. 5. Concert-Ouvertüre für großes Orchester. Partitur. — Leipzig, Whistling. Preis 1⅙ Thlr.

Es ist diese Ouvertüre von einem frischen und kräftigen Geiste beseelt, dem es darum zu thun ist, eine entschiedene Gesinnung zur Geltung zu bringen. Dies erkennt man auch gleich im Anfange, der bestimmt anhebt und uns gleich, ohne Umschweife zu machen, in medias res versetzt. Sie hat einen heroischen Anstrich. Die Gedanken darin zeugen sämmtlich von einem bestimmten Bewußtsein und haben Zug und Schwung. Ihre Durchführung verräth eine feste Hand; denn nicht blos lose aneinander gereiht, sondern organisch sich auseinander entwickelnd, geben sie ein Bild, das auch die kleinen Nebenpartien im gehörigen Lichte erscheinen läßt. Das erste Motiv, welches einen guten Fond in sich birgt, weiß denselben auch in wohlgelungener Form auszubeuten. Obschon Anfangs nur mit wenigen Mitteln sich aussprechend, gewinnt es aber doch im Verlaufe immer größere Zuversicht und tritt mit aller Entschiedenheit auf. Das zweite Motiv hat einen sanften, lyrischen Charakter. Beide Motive durchdringen einander; gerade in ihrer Verarbeitung verdient der Componist

gerechte Anerkennung, indem es nicht blos äußere, technische Arbeit ist, sondern ein Kampf, der auf ein bestimmtes Ziel gerichtet ist; es ist ein gutes Stück geistiges Leben. Daher finden wir den Componisten im Hinblick auf die Geltendmachung dieses geistigen Momentes auch im Gebrauche der Mittel mit wohlberechneter Mäßigung verfahren; es erscheint nirgends, obwohl zur gewöhnlichen Besetzung des Orchesters noch drei Posaunen hinzutreten, Ueberladung. Der harmonische Theil zeigt sich besonders gelungen; die Harmonien sind kräftig und gesund, frei von bloßen Schlageffecten, die Modulationen immer aus dem Wesen der Sache hervorgehend. Das Werk sei Concertdirectionen angelegentlich empfohlen, und zugleich der Wunsch ausgesprochen, es möge die Einseitigkeit, die sich bei Concerten immer nur auf einen bestimmten Kreis von Compositionen beschränkt, bald der besseren Einsicht weichen, daß das Neue eine gleiche Berechtigung hat, wenn es die Bürgschaft für das Höhere in sich trägt. Em. Klitzsch.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Robert Schumann, Op. 103. Mädchenlieder von Elisabeth Kulmann für zwei Sopran-Stimmen (oder Sopran und Alt) mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Kistner. Preis 20 Ngr.

— — —, Op. 104. Sieben Lieder von Elisabeth Kulmann zur Erinnerung an die Dichterin für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Ebend. Preis 25 Ngr.

Die Mädchenlieder sind vom Componisten ganz in dem Geiste musikalisch reproducirt, der uns aus den reizenden Dichtungen entgegenweht; jene einfache Kindlichkeit, die himmlische Unschuld ist in der musikalischen Behandlung völlig zur Erscheinung gebracht; vorzüglich ist es der weiche Ton, der diese Lieder zu echten Mädchenliedern stempelt, und durch das Noble in seinen verschiedenen Nüancen sympathische Ansprache finden wird. Es sind vier an der Zahl, ein Mailied, das durch seine Frische wie Frühlingsblumen duftet; das Frühlingslied ist sehr zart und sinnig, fast mit einem leisen Anfluge von Elegie; an die Nachtigall ist in heiterer, neckender Weise gehalten; an den Abendstern athmet jene schwärmerische Innigkeit, die wir an unserem Meister in vielen andern Liedern bereits lieb gewonnen. Hier in ihrer Einfachheit und durch die volle Gefühlsströmung, die die Melodie ausspricht, wirkt sie um so eindringender und überzeugender.

Desgleichen wußte er in den einstimmigen Liedern jedem einzelnen eine interessante Seite abzugewinnen und vermöge der ihm eigenen Fähigkeit den Kern zu erfassen, in prägnanter Kürze ein Seelengemälde hinzustellen, das von der innigen Verschmelzung mit dem dichterischen Inhalte zeugt. Es dürfte wohl Wenigen nur glücken, in so kurzen Zügen, die für den Augenblick mehr Skizzen ähnlich sind, ein ganzes Bild zu zeichnen. Es boten auch gerade diese poetischen Ergüsse der jugendlichen Dichterin für die Schumann'sche Individualität viele Anknüpfungspunkte um die innige Schwärmerei in solcher Weise zu entfalten, wie wir es in diesen Liedern sehen. — Den Liedern ist vom Componisten eine Widmung vorangeschickt, in welcher er mit wenigen, aber treffenden Worten das Wesen der Dichterin uns anschaulich macht, sowie er auch bei jedem einzelnen eine kurze Bemerkung vorangehen läßt, die aus dem Leben der Dichterin geschöpft, uns dem Verständnisse näher bringt. So wie die Gedichte eine eigenthümliche, von der gewöhnlichen Bahn abweichende, dichterische Atmosphäre haben, so ist auch ihre musikalische Gestaltung von der Art, daß sie in einfacher Behandlung ein besonderes Gepräge erhält und mehr der Objectivität zustrebt als subjectiven Eingebungen nachgiebt. Em. Klitzsch.

Instructives.

Für Gesang.

Alexis de Garaudé, Op. 66. Neue Gesangschule für die weibliche Stimme (Sopran oder Mezzo-Sopran). Erster Theil: Die Gesangschule. — Leipzig, Hofmeister. Pr. 3 Thlr.

Die neuere Zeit ist sehr reich an Hülfsmitteln zur Ausbildung in der Gesangskunst; es mangelt keineswegs an Methoden und Schulen, die mehr oder weniger wissenschaftlich begründet sind. Gegenüber diesem Streben nach wissenschaftlicher Feststellung von Principien ist der Mangel an tüchtigen Sängern und Sängerinnen im Allgemeinen fühlbar, und nicht mit Unrecht hat man daher behauptet, daß den Neueren, die Alles, was zu einer wissenschaftlichen Gesangsbildung gehört, in planvoller Weise in Systeme gebracht, gleichwohl die eigentliche Praxis abgehe, zufolge der nur durch gewisse Kunstgriffe oder auch Handgriffe eine Stimme gebildet wird, und in deren Besitz eben die alten Meister gewesen seien. Unstreitig ist die Behauptung sehr richtig; denn bei dem

Ueberflusse von Gesangsschulen und dahin einschlagender Bildungsmittel ist es zu verwundern, daß die Lehrer sowohl, welche eine Stimme wahrhaft zu bilden im Stande sind, immer seltener werden, als auch die Sänger, die den früheren Gesangsgrößen gleichkommen könnten. — Die vorliegende Gesangsschule zeichnet sich durch eine planvolle Anordnung aus und durch zweckmäßige Uebungen. Die beigefügten Erklärungen und Bemerkungen zeugen von einer klaren Einsicht in die Praxis; auch Das, was der Verf. am Schlusse von der Kunst des Gesanges im Allgemeinen sagt, läßt den praktisch erfahrenen Meister erkennen. Nimmer aber wird Jmand, der diese oder ähnliche Schulen studirt, und darnach unterichtet, ein ersprießliches Ziel erreichen, wnn er nicht im Besitze derjenigen Geheimnisse ist, duch welche frühere Meister so Großes erreicht haben, nd die nur auf wenige der heutigen, die gerade eine glückliche Begabung dazu fähig macht, übergegangen z sein scheint.

Em. Klitzsch.

Replica.

Von T. U.

Der Haptpunkt in der „Magna Polemica" des Hrn. Dr. Krüer (Nr. 3 dies. Bl.) ist die Behauptung und der Nachweis, daß die Schilderung seiner Lebensverhältnisse i meinem Aufsatze „Bekenntnisse" (Nr. 16 d. vor. Baes) nicht richtig sei. Ich entgegne daher vor Alln auf diesen Hauptpunkt.

In jem meinem Aufsatze habe ich auf das Schlagends den „doctrinären Standpunkt" des Hrn. Dr. K. nagewiesen: nicht aus seinem Leben, das in seinen Einlnheiten ich allerdings nicht genau kenne, sondern —nachdem ich mir zuvor aus seinen Schriften eine Italanschauung von seiner Denkweise verschafft —an einer seiner Behauptungen (von Bach's Quinten),mit der er selber kurz zuvor gegen mich zu Felde gezgen war. Hatte ich aus den Schriften des Hrn. Dr. K. sein Wissen und Wollen achten gelernt, obwohl ie es im Wesentlichen für unfruchtbar halten muß, so geboten mir nun eben sowohl literarische und humane Rücksichten, als auch das Gefühl meiner eigenen Stärke, lles hervorzusuchen, was den bereits bewiesenn Doctrinärismus meines Gegners entschuldigen konnte: in Folge dieses Strebens, ihn nach Mglichkeit zu entschuldigen, führte ich seine Lebensverältnisse an, deren Einzelnheiten ich mir allerdings denken mußte, da ich seine Stellung im Leben nur gaz im Allgemeinen kannte; ihn zu entschuldigen, nahm ih ferner an, er kenne die „deutsche Monatsschrift" nicht, wegen welcher unser Streit entbrannt war. Kommt Hr. Dr. K. jetzt und zerhaut die Netze, die meine Großmuth zu seiner Entschuldigung um ihn gezogen, mit einem Schlage, — sagt er: „meine Lebensverhältnisse sind nicht ganz die nämlichen, wie T. U.'s „Bekenntnisse" sie schildern, waren namentlich früher ganz andere, — auch kenne ich die deutsche Monatsschrift recht wohl", — so kann ich darauf nur ein „Um so schlimmer!" entgegnen, denn nunmehr fällt die Entschuldigung für den Standpunkt meines Gegners weg, und nur die nackte Thatsache — sein Doctrinärismus — bleibt stehen.

Von Zweierlei habe ich nun noch zu sprechen: vom „Standpunkte" und vom „Doctrinärismus".

Hr. Dr. K. nämlich will überhaupt nichts davon wissen, daß er einen Standpunkt einnehme. Nun, wenn irgend Jemand die Standpunktslosigkeit für sich beanspruchen darf, so sind wir es, und wiederum war es Schonung des Gegners von meiner Seite, wenn ich mich ihm insofern gleichstellte, als ich zu einem „Standpunkte" mich bekannte. Denn dem Leben, der Wirklichkeit (die wir vertreten) gegenüber ist die abstrakte Wissenschaft (die Hr. Dr. K. vertritt) „Standpunkt". Oder wäre es umgekehrt? Der Meinung der abstrakten Wissenschaftler nach vielleicht: die ungelehr Menschheit aber denkt anders über diese Frage. Kein Vernünftiger wird die Wissenschaft verachten, aber vom Leben kann sie blos zu lernen haben: Hochmuth der Wissenschaft aber ist es, dem Leben lehren zu wollen, und nicht die Wissenschaft des Hrn. Dr. K. bekämpfe ich, sondern blos seinen Hochmuth, der alle Andern meistern will, auch Die, welche er noch gar nicht einmal zu verstehen sich die Mühe genommen hat. Der beste Beweis für die Allgemeinheit meines Standpunktes und die Besonderheit des K.'schen ist die Thatsache, daß er in rein sachlichen Dingen mich nur zu häufig gänzlich mißversteht, während der umgekehrte Fall nicht stattfindet. Zwar glaubt mein Gegner, auch von mir mißverstanden worden zu sein, insofern nämlich, als ich seine ersten polemischen Ergießungen (in dem „Zeitsinnigen") falsch aufgefaßt haben soll, während sie doch, wie ich recht wohl weiß, gar nicht so bös gemeint und nur in seinem gewöhnlichen leidenschaftlich polternden Tone gehalten waren. Es ist jedoch ein Beweis für die Objectivität, mit der ich stets die Auslassungen eines Andern auffasse, wenn ich den Ton meines heutigen Gegners nur so verstehe, wie ein jeder unbefangene Leser ihn verstehen muß, nicht aber ihm gegenüber meine höhere, gleichwohl zufällige, Kenntniß geltend mache. Hr. Dr. K. jedoch verlangt, daß man sein besonderes, leidenschaftliches Wesen kenne und das, was ungebührlich klingt, für gebührlich nehme, weil es nicht ungebührlich ge-

meint ist: das ist besonderer „Standpunkt", ungeheuere Subjectivität. Während ich — wie gesagt — den Hrn. Dr. K. niemals mißverstehe, denuncirt er mich in dieser Zeitschrift auf Grund von angeblichen Behauptungen, die den gröblichsten Mißverstand von seiner Seite verrathen. Meiner Behauptung von seinem Mißverstande gegenüber vermochte er nur die Behauptung von der Unvollkommenheit meiner schriftlichen Darstellung aufzubringen: ich aber darf jenen Mißverstand ohne Umstände auf Rechnung meines Gegners setzen, indem ich (nicht für eine absolute, aber meinem Gegner gegenüber) für die relative Klarheit und Deutlichkeit meines Schreibestyls die ganze musikalische Lesewelt zum Zeugen aufrufe. Ein weiterer Beweis für die Allgemeinheit meines und die Besonderheit des K.'schen „Standpunktes" ist, daß ich seinen Ansichten „polemisch" nie entgegen trete, er dagegen die Menschheit bewahren zu müssen glaubt vor dem Schaden, den ich anrichten soll. D. h. weil ich über die Einseitigkeit des Hrn. Dr. K. hinaus bin, deshalb verstehe ich ihn vollkommen; und weil ich ihn vollkommen verstehe, deshalb weiß ich, daß mir gegenüber seine Ansichten ungefährlich sind, oder vielmehr, daß ich es stets in meiner Hand halte, ohne alle Polemik durch die bloße Entwicklung meiner Ansichten die seinigen zu schlagen. Warum begnügt Hr. Dr. K. sich nicht mit einer Entgegenstellung seiner Ansichten? warum „polemisirt" er gegen mich und zwingt mich dadurch ebenfalls zu mir verhaßter Polemik! Dies eben ist Folge und Beweis seiner Einseitigkeit, seines „Standpunktes". Zu verwundern aber ist sein Benehmen um so mehr, als er im Grunde seines Herzens meine Ideen für unreif, meine Rede für Geschwätz, mich selber für gar nicht voll hält. Er sagt dies zwar nicht, aber ich weiß, daß er es denkt: denn ich durchschaue seine ganze Denkweise. Warum nun gegen unreife Ideen, gegen bloßes Geschwätz, gegen unebenbürtige Geister polemisiren? Genügt nicht eine einzige der reifen Ideen des Hrn. Dr. K., um einen so unbedeutenden Gegner sogleich zu Boden zu schmettern, daß er nie sich wieder zu erheben vermag? — Genug! Nach all Diesem ist es sonnenklar, daß das ganze Gerede des Hrn. Dr. K. von seiner Standpunktslosigkeit und meiner Parteinahme eben so völlig nichtig ist, als sein Vorwurf der „Aristokratie", den er mir macht, weil ich einen Inhalt, der allerdings für Alle vorhanden ist und den ich keinem Menschen vorenthalte, in einer Form gegeben habe, die nicht für Alle verständlich ist, weshalb ich denn auch „Leser der deutschen Monatsschrift" von „Lesern der musikalischen Zeitungen" unterscheide, — eine Unterscheidung, die wiederum nur Derjenige machen kann, der meine Objectivität theilt.

Was den Doctrinärismus meines Gegners anbelangt, so kann ich mich hier kürzer fassen. Ich setze voraus, daß die Leser der musikalischen Zeitschriften das Nähere über die Stellung des Hrn. Dr. K. zur praktischen Tonkunst längst schon kennen, da derselbe namentlich mit der „Neuen Zeitschrift für Musik" — so zu sagen — alt geworden ist. Aus diesem Grunde unterließ ich, in meinen „Bekenntnissen" ausdrücklich zu erwähnen, was wir Alle ja wissen, daß Hr. Dr. K. nicht nur Kritiker, sondern auch Componist und vorzüglicher Organist ist, ehemals nicht nur Redacteur eines Regierungsblattes, sondern auch Dirigent von Orchester- und Chorvereinen u. s. w. u. s. w. war. Mit dem Ausdrucke „Doctrinärismus" konnte ich in jenem meinem Aufsatze sonach nur die Besonderheit einer Geistesrichtung bezeichnen, die in Lebensverhältnissen von der Art der gegenwärtigen des Hrn. Dr. K. nur gar zu leicht Nahrung durchaus aber nicht ihren eigentlichen Grund findet. Denn ich selber kenne Musiker, die viel mehr praktische Musik von der wahrhaftigsten Art treiben, und doch in einem noch höherem Grade Doctrinärs sind als Hr. Dr. K. Verständlich zu definiren ist allerdings der Doctrinärismus Demjenigen nicht, der mitte in ihm steckt: nur „an seinen Früchten kann man ihn erkennen". Einige theoretische Früchte des K.'schen Doctrinärismus findet man in meinen „Bekenntnissen" angeführt, wie z. B. die auf das Deutlichste redende Quintengeschichte; die praktischen Früchte desselben sind noch viel ergötzlicher und würden über alle Maßen komisch ausschlagen, wenn wir sie zu realisiren Macht und Willen hätten: ich meine damit die Vorschläge von den „Opernaufführungen auf der bewußten grünen Wiese", von den „zwei Concertinstituten entgegengesetzter Gesinnung in Leipzig" und ähnliche andere. Im Allgemeinen halte ich der gegenwärtigen Menschheit gegenüber den Doctrinärismus für unschädlich: deshalb eiche ich ihn blos, ohne ihn zu bekämpfen; nur muß er sich nicht gebahren, als gehöre ihm allein die Welt: diese Anmaßung werde ich stets entschieden zurückweisen.

Im Bisherigen habe ich mich streng an die Sache gehalten: diese Sache war der schlagende Nachweis von der völligen Nichtigkeit des Hauptpunktes der K.'schen „Magna Polemica". Dabei habe ich vermieden, den Gegner zu discreditiren oder lächerlich zu machen, weil ich der Meinung bin, daß die Redlichen in dieser Welt einander schonen müssen, damit sie den Unredlichen kein Schauspiel geben. Zu den Redlichen aber gehört Hr. Dr. K. ohne Zweifel. Ebenso schlagend jedoch, wie auf den Hauptpunkt seiner Polemik, könnte ich auf einen jeden der übrigen Sätze derselben entgegnen; doch würde dies sehr weit führen und ohne eine schließlich völlige Vernichtung des Geg-

ners allerdings nicht abgehen, was ein Jeder sofort einsehen muß, der die Fähigkeit besitzt, unsern Streit zu controliren und die „Magna Polemica" aufmerksam durchgelesen hat. In der That hat Hr. Dr. K. in seinem neuesten Aufsatze das Unglück gehabt, seinen Gegnern eine bedeutende Anzahl der allerschärfsten Waffen gegen sich selber in die Hände zu geben. Nun, ich werde bei gegenwärtiger Gelegenheit keine dieser Waffen gegen ihn richten. Was in seinem Aufsatze wirklich etwa noch von Wichtigkeit ist, das wird zu einer späteren Zeit seine weitere Besprechung erfahren. Nur Eines kann ich nicht unterlassen hier noch anzuführen: es betrifft Richard Wagner, von dessen Opern Hr. Dr. K. bekennt, „Rienzi" und den „fliegenden Holländer" zu kennen. Nun, wer den „fliegenden Holländer" kennt und darnach Wagner noch in eine Classe mit Meyerbeer und Berlioz werfen kann, was Hr. Dr. K. bei jeder Gelegenheit thut, den erkläre ich hiemit für vollkommen unfähig zu einer fruchtbaren principiellen Kritik und bin bereit, diese Behauptung vor jedem competenten Richterstuhle der deutschen Kunstwelt zu verfechten.

Aus Weimar.

Am 10ten Februar 1852.

Wenn wir den Lesern dieser Blätter häufiger über unser hiesiges Kunstleben Bericht erstatten werden, als sie von den Correspondenten selbst viel ansehnlicherer Städte gewohnt sind, so wird dies zwar in der nächsten Zukunft speciell der reichhaltige Stoff motiviren, der sich uns zur Besprechung darbietet; im Allgemeinen wird uns jedoch die Wichtigkeit und Bedeutung, welche wir selbst scheinbar unwesentlicheren musikalischen Vorgängen in Weimar beilegen müssen, schon dazu veranlassen. Diese Bedeutung ist nicht etwa eine nur relative, so daß wir sie etwa folgendermaßen übersetzen könnten: „die Hofkapelle und das Hoftheater von Weimar vermögen zu leisten, was man von den künstlerischen Kräften einer so kleinen Stadt durch keine analoge Erscheinung zu erwarten berechtigt ist". Durchaus nicht; dies wäre unseren immerhin bescheidenen Kunstkräften eine übertriebene Local-Lobrede halten. Wenn die hiesige Kapelle zwei so eminente Künstler wie Joachim und Coßmann an ihrer Spitze zählt, so ist das ein purer Glücksfall sans conséquence; auch das benachbarte kleine Coburg besitzt ein tüchtiges Orchester und der Tenorist Réer und die Primadonna Garrigues geben den unsrigen nicht viel nach. Die bevorzugende Bedeutung, welche wir dem Weimarischen Musiktreiben vor dem anderer über quantitativ und qualitativ ungleich vorzüglichere Mittel gebietender Kunstinstitute vindiciren, ist eine absolute, denn sie betrifft den eigenthümlichen Geist, welcher in diesem musikalischen Treiben waltet, freilich nicht einen objectiven, der die Künstlergesammtheit etwa demokratisch beseelte, sondern nur einen subjectiven, der das vorhandene Material für die höchsten künstlerischen Zwecke so auszubeuten weiß, daß sich dieses Material, was bei dem Material selten und daher immer anerkennenswerth ist, zuweilen wirklich mit zu beseelen vermag. Dieser Geist geht aber allein von dem Chef unseres Kunstinstitutes aus, welches so glücklich ist, von einem Manne geleitet zu werden, dessen hoher Ernst und Eifer für die Kunst, mit einer bei den vielseitigsten Kenntnissen stets regen Empfänglichkeit für jedes irgendwie Kunstwerthvolle vereint, noch nicht so allgemein im Auslande zu der ruhmreichen Anerkennung gelangt ist, welche sein Virtuosen- und auch mittelbar sein Componistengenie sich allerwärts so cäsarenhaft rasch errungen. Gerade aus diesem Grunde finden wir uns jedoch veranlaßt, das so würdige unegoistische Wirken Franz Liszt's in Weimar um so mehr hervorzuheben; im Hinblick auf die Inhaber unserer meisten deutschen Kapellmeisterstühle, deren Leistungen sich lediglich darauf reduciren, in unehrwürdiger Behaglichkeit zu einem abgedroschenen Opernschund pagodenartig — nur statt des Kopfes mit stabbewaffneter Hand — den selbstverständlichen Tact zu nicken, wäre dies eigentlich gar nicht genügend zu thun. Kurz in Weimar ist, wie augenblicklich nirgendswo, ein wirklich künstlerisches Musikleben wenigstens intentionirt und die edle Absicht findet zuweilen eine doch einigermaßen entsprechende Ausführung. Und das ist sehr viel. Freilich blüht auch hier die Musik nur als Sonderkunst; aber wie wäre von dem ausschließlichen Musiker eine That zu verlangen, die wesentlich auf der gemeinsamen Mitarbeiterschaft der anderen Sonderkünstler beruht? Uns erscheint es vor Allem nothwendig, d. h. praktisch zu sein, daß der Einzelkünstler seine Pflicht als solcher thue und sein ihm zugewiesenes Gebiet von dem historischen und modernen Unkraut räume, das eine neuere, edlere Pflanzung nicht aufkommen läßt. Ein solches Beginnen ist hier in Weimar wenigstens die deutlich ausgesprochene Absicht des Kapellmeister Liszt und ist dieselbe wenigstens nach mancher Seite hin auch in die Wirklichkeit getreten. Nehme man Weimar aber Liszt, seinem Kunsttreiben die beseelende Absicht, so wird auch der ganze Bau in sich zusammenstürzen und das musikalische Weimar des Niveau der Nichtswürdigkeit unserer großen Intelligenzmetropolen in ihren Kunstzuständen nur deshalb vielleicht nicht erreichen, weil ihm seine beschränkten Verhältnisse den Glanz jener accreditirten Erbärmlichkeit nicht gestatten.

Wir geben dem Leser nun zuvörderst eine Uebersicht der in nächster Zeit von Liszt beabsichtigten und auch definitiv sicheren musikalischen und dramatischen Aufführungen. Die Oper Hector Berlioz's: Benvenuto Cellini, für den 16ten dieses zur Geburtstagsfeier der Großherzogin angesetzt, ist zwar aufgeschoben, aber nicht aufgehoben. Ein widerspänstiger Tenorist, dessen Unentbehrlichkeit für die hiesige Bühne wir gerade nicht einzusehen vermögen, hat diese Störung verschuldet. Der Liebestrank wird Benvenuto an diesem Tage ersetzen, letzterer dagegen noch Ende Februar in Scene gehen.

Ob Berlioz dann noch dazu herkommen kann, frägt sich. Nach Benvenuto steht uns ein herliches Fest bevor: die successiven Aufführungen von Richard Wagner's Tannhäuser und Lohengrin an einem Sonnabend und Sonntag, ein wie in manch anderer Hinsicht auch für das zahlreiche Fremdenpublikum sehr dankenswerther Plan, das wie am 11ten Januar bei der letzten Aufführung des „Lohengrin" von allen Orten nach Weimar dazu wallfahrten wird. — König Alfred von Joachim Raff wird einer vielfach gewünschten Wiederholung entgegengehen. Der Componist hat vor Kurzem auch ein neues größeres Orchesterstück vollendet, dessen Vorführung vor die Oeffentlichkeit bei Liszt's großer Thätigkeit auch in der Einstudirung neuer Instrumentalwerke (die neuliche Aufführung von Ferd. Hillers interessanter Symphonie: „Es muß doch Frühling werden" so wie die frühere der schwungvollen Ouvertüre Schumann's zur Braut von Messina im Theater geben glänzendes Zeugniß davon) wohl in Bälde zu erwarten steht.

J. Hoven's komische Oper „der lustige Rath", jedenfalls ein ganz erträgliches Surrogat für ein Product der Flotow'schen Muse, nach welchem die große Masse wieder lechzt, wird auf König Alfred folgen. Anfang April endlich kommt Byron's Tragödie „Manfred" mit Musik von Robert Schumann hier zum ersten Male überhaupt zur Aufführung. In der Fastenzeit steht uns außerdem ein Cyclus von Instrumental- und Vocalconcerten bevor, welche der von dem tüchtigen Musikdir. Montag geleitete Gesangverein „Bachstiftung" im Vereine mit der Hofkapelle zu geben beabsichtigt. Schumann's Paradies und Peri, Mendelsohn's Antigone und Walpurgisnacht, Richard Wagner's Cantate „das Liebesmahl der Apostel" und seine großartige Faustouvertüre, das einzige musikalische Werk, welches diesen erhabenen Stoff, so weit es in dem geringen Rahmen möglich, bewältigt — dies sind die hauptsächlichsten Nummern des Programmes. — Ein Gastspiel Tichatschek's in den Wagner'schen Opern darf man ebenfalls in nächster Zukunft hoffen.

Ueber die letzte Vergangenheit schweigen wir. Nach der Aufführung des „Lohengrin", über welche der geehrte Redacteur der „N. Z." als Augenzeuge berichtet hat, ist kein musikalischer Vorgang von irgend welcher Bedeutung zu erwähnen. Das Sontagsfieber (Martha, Marie, Rosine) wüthete glücklicherweise nur eine Woche lang; es geht uns ebenso wenig etwas an als Adam's Ballet „Gisella", in welchem Frl. Lucile Grahn mit einigen Terpsichoryphäen und Terpsichoristinnen aus Dresden ein Paar Mal gastirte. Kunstleistungen, welche keinen höheren Werth haben als den eines Preises von hundert Louisd'or, können bei einem Kunstleben, wie wie es verstehen, nicht in Betracht kommen.

Leipziger Musikleben.

Sechstes Concert des Musikvereins Euterpe.

Das sechste Concert der Euterpe am 27sten Januar begann mit einer Symphonie in Es-Dur von W. Westmaier, welcher auch sein Werk selbst dirigirte. Es ist dies das erste größere Werk, mit dem der Componist vor die Oeffentlichkeit tritt, und in sofern war die Aufführung dieser Symphonie von Interesse. Rühmend ist dabei anzuerkennen, daß W. sich bestrebt, seinen eigenen Weg zu gehen, und einfach und natürlich zu bleiben. So löblich dieses Streben auch ist, so verführt es den Componisten doch hin und wieder zu ungenügender Verarbeitung der Motive, und — namentlich im letzten Satze — zu einer etwas altmüstrigen Instrumentation, die man bei einem Werke der Jetztzeit nicht billigen kann. Wenn die großen Meister vor Beethoven die Orchstermittel nicht so ausbeuten konnten, wie sie es wohl selbst gewünscht haben mögen, so hat dies seinen Grund in der damaligen mangelhaften Technik, in einer Zeit, wo Abt Vogler noch der Stockholmer königl. Kapelle zurufen mußte: „Meine Herren, passen Sie auf, es kommen Sechszehntheile!" Das ängstliche Festhalten an den von den Alten beobachteten Formen und Mitteln ist aber jetzt nicht mehr gerechtfertigt. Die Melodien der in Rede stehenden Symphonie lassen Talent und Erfindungsgabe nicht verkennen, sie geben dem Werke eine heitere und freundliche Färbung; sicher aber würde das Schöne der Gedanken noch viel mehr zur Geltung gelangt sein, wenn Hr. W. dieselben nicht selbst in die spanischen Stiefeln der allzu beschränkenden Formen geschnürt hätte, denn moderne Melodien bilden zu altfränkischen Formen keinen schönen Contrast. Am wenigsten konnten wir uns mit dem letzten Satze der

Symphonie befreunden. Derselbe war zerrissen, und machte den Eindruck, als habe der Componist die Sache satt und suche so schnell wie möglich das Ende zu erreichen. Hoffentlich wird Hr. W. bei späteren Werken die gerügten Mißgriffe vermeiden, mehr seinem natürlichen Gefühle folgen und der Gegenwart die gebührende Rechnung tragen. — Ein schöner Genuß ward uns zu Theil durch das Spiel von Frl. Marie Wieck, die zuerst Adagio und Rondo für Pianoforte aus dem 12ten Concert von Dussek, und später den Carneval von Venedig von Paganini, für das Pianoforte übertragen, vortrug. Mit vielem Danke ist es anzuerkennen, daß Frl. Wieck durch die Wahl der Dussek'schen Composition über den gewöhnlichen Kreis der Musikstücke hinaustrat, die man jetzt in der Regel zum öffentlichen Vortrage wählt. Sie mußte bei dem Vortrage des Dussek'schen Werkes im Voraus auf den Enthusiasmus des großen Publikums verzichten, welchem Dussek allerdings jetzt sehr fern steht, konnte aber desto sicherer auf die regste Theilnahme von Seiten eines engeren Kreises rechnen, und diese wurde ihr nicht allein, sondern sie verstand es auch, die Majorität des Publikums für den alten Claviermeister zu interessiren. In dem Carneval von Venedig entwickelte Frl. Wieck ihre ganze höchst vollendete Technik. Das schwierige und brillante Figurenwerk wußte sie durch eine außerordentliche Verschiedenheit des Anschlages, durch eine auf dem Pianoforte sehr schwer hervorzubringende Tonfärbung zu beleben, so daß sie das Auditorium zu dem enthusiastischsten Beifallssturme hinriß. Der Vortrag dieses brillanten Virtuosenstückes ist jedenfalls eine der gelungensten Leistungen der jungen Künstlerin. — An Gesangsvorträgen hörten wir die Arie der Leonore aus Stradella und zwei Lieder von Curschmann und Franz Schubert von Frl. Louise Wölfel aus Dresden. Die junge Dame ist eine Schülerin Friedrich Wieck's, welcher an ihr von Neuem sein pädagogisches Talent bewährt hat. Frl. Wölfel sang die Flotow'sche Arie mit sichtlicher Befangenheit, besser gelangen ihr die Lieder, bei deren Vortrage sie sich als eine talentvolle Anfängerin zeigte. Ihre Stimmmittel sind noch nicht recht zur Reife gelangt, was bei der großen Jugend der Sängerin kein Tadel sein kann. Bei alle Dem berechtigt ihr erstes öffentliches Auftreten zu erfreulichen Hoffnungen. — Die zu Anfange des zweiten Theiles des Concertes gegebene Ouvertüre zu Leonore (Nr. 2) und die den Schluß bildende zu Oberon wurden, besonders letztere, sehr brav und mit Hervorhebung aller Feinheiten ausgeführt. F. G.

Kleine Zeitung.

Aus Leipzig. Am 9ten Februar gab der schon früher mehrmals erwähnte hiesige Gesang-Verein „Ossian" im großen Saale des Hotel de Pologne ein Concert. Es ist dies ein Verein von Dilettanten, dessen Zweck es hauptsächlich ist, den gemischten Chorgesang zu pflegen, und da dieser leider in neuester Zeit ziemlich vernachlässigt wird, so ist dieses Streben gewiß sehr anerkennenswerth. Der Verein ist künstlerisch noch in der Bildung begriffen, es kann also an seine Leistungen kein so großer Maßstab angelegt werden, als mit dem man eine Singakademie oder unseren ersten akademischen Gesangsverein, den der Pauliner, zu messen berechtigt ist. Wie bei allen dergleichen Gesellschaften, so waren auch hier die Chorleistungen das Beste, obgleich sich auch dabei noch einige nicht unbedeutende Schwächen zeigten. Von diesen ist eine der schlimmsten das etwas zu arge Herunterziehen. So war man z. B. in dem „Abendliede" von Hauptmann aus dem richtigen F-Dur am Schlusse in das schönste E-Dur gerathen. Wünschenswerth wäre es auch, wenn der Verein bei der Wahl von Solovorträgen etwas vorsichtiger wäre und sich die betreffenden Mitglieder nicht an Musikstücke wagten, wie das Duett zwischen Arsaces und Assur aus der Semiramis. Es ist dies für die größten Gesangsvirtuosen Italiens damaliger Zeit geschrieben und noch heute ein Probirstein. Selbst unter den bestgeschultesten dramatischen deutschen Sängern der Jetztzeit findet man nicht allzu Viele, welche Rossini'sche Musik, und namentlich die der Semiramis, zu singen verstehen. Auch die zur öffentlichen Aufführung bestimmten neuen Compositionen unterwerfe man einer strengeren Kritik. Es ist wohl möglich, daß der Verein Privatrücksichten zu nehmen hat, so bald er vor die Oeffentlichkeit tritt, müssen diese aber schwinden. Ueber die Concertouvertüre von G. Nürnberger, sowie über den Vortrag eines Horneoncertes von Mr. Bennet-Gilbert aus London wollen wir also den Mantel christlicher Liebe werfen. Den zweiten Theil des Concertes bildete ein Idyllen-Cyclus: „Im Hochlande", für Solo- und Chorstimmen mit Orchesterbegleitung von L. Papir, dem Musikdirector des Vereins. Der Componist gab hier manches recht Hübsche und Frische und bekundete Geschick in der Beherrschung der Mittel. Namentlich gilt dies von den Gesangsstimmen, welche durchweg leicht, fließend und naturgemäß benutzt waren. Ueber seine Orchestration können wir uns nach dieser Aufführung kein vollgültiges Urtheil erlauben, da das Orchester so schwach und unvollkommen besetzt war, daß man bei dem Forte des nicht zu starken Chores kaum mehr, als die Trompeten und Pauken hörte. Einen unangenehmen Eindruck machte es bei dem übrigens frischen und charakteristischen Jägerchore im zweiten Theile des Werkes, daß anstatt der vier Hörner blos zwei solche und zwei Ventiltrompeten besetzt waren. Nicht zu verkennen ist der Einfluß Mendelssohn's und Schumann's auf den Componisten und ein gewisser Mangel an Selbstständigkeit und Ursprünglichkeit. Unfehlbar würde sich aber das

ganze Werk viel besser machen, wenn es ohne die nach jeder Nummer eintretenden Unterbrechungen weiter gehen könnte, welche nur durch das Umstecken der Hörner und Trompeten, sowie durch das Umstimmen der Pauken bedingt zu sein scheinen. Es wäre dies aber in der Instrumentation sehr leicht zu vermeiden gewesen. Ein weiterer Mangel des Werkes ist die Monotonie, besonders durch den immerwährenden gemischten Chor herbeigeführt. Würde z. B. Nr. 5 Berglied nur von Männerstimmen gesungen, so wäre der Eindruck ein viel günstigerer. Als eine nicht berechtigte Malerei ist der Paukenschlag auf das Wort „Schüsse" im Chor der Berggeister zu bezeichnen. Es erinnert dies etwas an die al fresco-Gemälde des wohllöblichen Maurergewerkes. Nicht motivirt, obwohl gut gearbeitet, ist die Fuge vor dem Schlußchor. Es ist in diesen Blättern schon öfters von der Anwendung dieser strengen Form bei modernen Werken die Rede gewesen, so daß wir jetzt darüber weiter nichts zu sagen brauchen. Leider machten sich auch bei dem Papir'schen Werke die Schwächen des „Ossian" und vorzüglich der Mangel an Proben sehr fühlbar. Von den mehrfachen falschen oder verpaßten Einsätzen ꝛc. wollen wir nicht weiter reden und sprechen nur schließlich den Wunsch aus, daß man bei einer etwaigen weiteren Aufführung etwas weniger sparsam mit den Proben umgehen möge.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Hr. von der Osten aus Berlin ist in Braunschweig als Elvino in Bellini's Nachtwandlerin mit Beifall aufgetreten.

In Ermangelung eines Heldentenors sang kürzlich Frau Freund, eine dilettantirende Mezzosopranistin, auf dem Theater zu Lemberg den Robert in der Meyerbeer'schen Oper. Auch nicht übel!

Musikfeste, Aufführungen. Im Pariser Conservatoire kam kürzlich Mendelssohn's vierte Symphonie mit großem Erfolge zur Aufführung. Man wird nun daselbst nächstens Aufführungen des Paulus und Elias veranstalten.

Vermischtes.

In **Frankfurt a. M.** wurde am 16ten Februar zum Benefiz des Hrn. Caspari Mendelssohn's „Heimkehr" zum ersten Male, außerdem noch das Finale aus „Loreley" und, neu einstudirt, Boieldieu's Operette: „Der Kalif von Bagdad" gegeben.

Das Hoftheater zu Gotha hat jetzt den Don Juan mit den Original-Recitativen neu in Scene gesetzt. Wie lange noch wird man in dem musikalischen Leipzig neben der Mozart'schen Musik die Albernheiten und Gemeinheiten des landesüblichen Sprechtextes in dieser Oper mit anhören müssen?

Der historische Schneider- und Scribesche Schenkwirth-Prophet ist mit ungeheurem Pomp in Rostock in Scene gegangen und hat auch hier durch die Eisbahn, die aufgehende Sonne, den dicken Pulverqualm mit obligater Musik einen glänzenden Triumph gefeiert.

Beethoven's Fidelio ist unlängst in der italienischen Oper zum ersten Male in Paris gegeben worden. Die Pariser, die ihrer Ansicht nach Beethoven am höchsten zu schätzen wissen, urtheilen folgendermaßen über die Oper: Mit Ausnahme der Kerkerscene sei das Werk eine dramatische Symphonie mit unterlegten Singstimmen. Die Hauptsache liege im Orchester, es sei also das richtige Verhältniß umgestürzt, der Piedestal sei zur Statue und die Statue zum Piedestal gemacht worden.

Der Londoner Punch macht bei Erwähnung der Mendelssohn'schen Lieder ohne Worte die Bemerkung: es seien dies die einzigen Lieder, die seit dem 2ten December v. J. in der französischen Republik außer den Hymnen an Napoleon und dessen Neffen gesungen werden dürften.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Theatermusik.

Arrangements.

G. Spontini, Ferdinand Cortez oder die Eroberung von Mexico. Oper in drei Acten. Clavierauszug zu zwei Händen ohne Worte nach der dritten Umarbeitung der Partitur von A. E. Marschner. Leipzig, Hofmeister. 5 Thlr. 15 Ngr.

Das Arrangement dieser Oper ist dem Zwecke durchaus entsprechend und dürfte Dilettanten, welche das Werk im Theater gesehen haben und sich des Meisters Töne in das Gedächtniß zurückrufen wollen, bestens zu empfehlen sein.

H. Marschner, Op. 42. Ouverture de l'opéra: Le Vampyr, pour 2 Pianofortes à 8 mains arrangée par H. Enke. (Morceaux choisis pour 2 Pianofortes à 8 mains.) Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 10 Ngr.

So weit man es aus den einzelnen Stimmen sehen kann

ist die Ouvertüre mit Geschmack und Sachkenntniß arrangirt und muß, gut ausgeführt, einen glänzenden Effect machen.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

H. Berlioz, Op. 19. Zaide, Bolero. Les Champs — **Ländliche Freuden, Ständchen. Für eine Singstimme mit Pfte.** (Aurora d'Italia e di Germania, Nr. 334, 335.) **Wien, Mechetti. Nr. 1 u. 2, à 30 Kr. C.M.**

Der erste dieser Gesänge ist für Sopran, der zweite für Tenor, wie dies auch der Text verlangt. In dieser genauen Bestimmung erkennt man schon den denkenden Künstler, der es unnatürlich finden muß, daß eine Frauenstimme von der „Geliebten 2c." singt, wenn auch die Musik von ihr am Ende ausgeführt werden kann. Der Inhalt dieser Lieder ist charakteristisch, wie man es von Berlioz erwarten kann. Der Bolero athmet südländische Gluth, und versetzt uns in das poetische Granada, als es noch von den Mauren beherrscht wurde. Er kann nur von einer weiblichen Stimme gesungen werden, und diese muß ganz durchdrungen sein von der feurigen und doch auch zarten Poesie jenes wunderbaren und edlen Volkes, aus dessen Mitte der große Prophet des Orientes hervorging. In dem zweiten Gesange giebt uns der geniale Componist das Bild eines duftenden Sommerabends, wie man diesen in Deutschland und dem nördlichen Frankreich hat. Ein junger Mann fordert die Geliebte auf, dem Gewühle der Stadt zu entfliehen und mit ihm in der herrlichen Natur zu lustwandeln. Näher einzugehen auf diese beiden schönen Gesänge, gestattet der gegebene Raum nicht, doch mögen sie schließlich allen Sängerinnen und Sängern, die für Besseres Sinn haben, angelegentlichst empfohlen sein.

J. Dessauer, Op. 49. Zwei Gesänge für eine Singstimme mit Pfte. Nr. 1. Abendgruß, von v. Eichendorff; Nr. 2. Gondoliera, von E. Geibel. Wien, Mechetti. Jede Nummer 15 Ngr.

— — —, Op. 50. Sechs Lieder für Alt mit Pfte. Nr. 1. Die Nacht, von W. Müller; Nr. 2. Frühlingstoaste, von Carlopago; Nr. 3. Das Geständniß, von A. v. Chamisso; Nr. 4. Komm' mit mir, von L. Goldhann; Nr. 5. Mit Wolken und Wellen, von L. Goldhann; Nr. 6. Im Gebirge, von E. Geibel. Wien, Mechetti. Jedes Heft 10 Ngr.

Der Componist hat bereits im Liedfache einen so wohlbegründeten Ruf, daß wir uns bei diesen seinen neuesten Werken wohl nur auf eine einfache Anzeige beschränken können. Seinen zahlreichen Verehrern werden diese neuen Gesänge jedenfalls eine willkommene Gabe sein.

Arrangements.

J. Haydn, 20 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, arrangés pour le Piano à 4 mains par F. X. Gleichauf. **Leipzig, Hofmeister. Nr. 1 u. 2, à 20 Ngr.**

Diese beiden Hefte enthalten die Quartetten Op. 33. Nr. 1 und Nr. 4. Das Arrangement ist leicht und zweckentsprechend, wie man es von Gleichauf's geübter Feder nur erwarten kann.

Instructives.

Für Violoncell.

S. Lee, Op. 60. Six Duos faciles et progressifs pour deux Violoncelles. **Leipzig, Hofmeister.** Liv. I. $22\frac{1}{2}$ **Ngr.**, Liv. II. $27\frac{1}{2}$ **Ngr.**

Zweckentsprechende und nicht gehaltlose Studien. Die Steigerung vom Leichteren zum Schwereren verräth den tüchtigen und umsichtigen Lehrmeister.

Für Gesang.

A. Struth, Op. 11. Fünfzehn kleine und leichte Chöre für Sopran, Alt, Tenor und Baß, zum Gebrauche für höhere Unterrichtsanstalten, Singvereine und häusliche Zirkel. Mainz, Schott. Partitur, 48 Kr. Jede Stimme einzeln, 9 Kr.

— —, Op. 12. Fünf Chöre für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Pianoforte-Begleitung und theilweise mit Solis, zum Gebrauche für höhere Unterrichtsanstalten und Singvereine. Ebend. Partitur, 2 Fl. Jede Singstimme einzeln, 6 Kr.

Zwei empfehlenswerthe Sammlungen, welche sowohl in Bezug auf die Wahl der Texte, als auch wegen der leicht faßlichen und fließenden Musik den auf den Titeln angegebenen Zwecken vollkommen entsprechen. Das Op. 11 enthält nur leichte und einfache Lieder, das Op. 12 dagegen ausgeführtere Musikstücke, die zum Theil schon tüchtige Sänger verlangen. Die Pianofortebegleitung im letzteren Hefte hätten wir an einigen Stellen weniger alltäglich gewünscht; sie scheint daran berechnet, dem dirigirenden Spieler so wenig wie möglich Mühe zu machen, damit er seine ganze Aufmerksamkeit den Sängern zuwenden kann.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Lieder und Gesänge.

A. Methfessel, Allgemeines Lieder- und Commersbuch. Sammlung der beliebtesten Volks-, Vaterlands-, Kriegs- und Studentenlieder für Gesang und Pianoforte. 5te verbesserte und vermehrte Auflage. Braunschweig, G. W. Niemeyer. 1 Thlr.

Dieses allgemein verbreitete Liederbuch erscheint hier in dieser fünften Auflage um Vieles verbessert, obschon die ursprüngliche Form beibehalten ist. Seine Vollständigkeit und treffende Auswahl hat bereits allgemeine Geltung erhalten,

und wird auch in der neuen Gestalt ferner noch sich viele Freunde erwerben.

Fr. Abt, Op. 83. Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Cassel, Luckhardt. 12½ Sgr.

Sehr sangbare und melodiöse Lieder mit warmem Gefühlsausdruck, wenn auch nicht von Tiefe und musikalischer Bedeutung. Nr. 1, Barcarole, sehr freundlich und gewinnend; Nr. 2 „Wo lebst du, schöner Traum" und Nr. 3 „Sie hat um mich geweint" sind sentimentaler Natur, leicht faßlich, ohne jedoch triviell zu werden. Die Melodien haben guten Fluß, so wie überhaupt diese Lieder in der Ausführung keine Schwierigkeiten haben.

J. C. Eschmann, Op. 10. Zwei Heimgekehrte. Gedicht von Anast. Grün, für Baß oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte und Ventilhorn componirt. Cassel, Luckhardt. 10 Sgr.

Ein gutes Lied, nicht schwunghaft zwar, doch gediegen. Die Auffassung ist nicht ohne beachtenswerthe Eigenthümlichkeit, die Bearbeitung gut musikalisch, die Stimme gesangmäßig und technisch gut bedacht, und das Ganze geeignet einen schönen Eindruck zu machen, wenn der Sänger Auffassung hat und zu singen versteht.

Elise Schmezer, Op. 19. „Milde Mandolinenklänge" von Maria Oettinger; „das Ständchen" von Reinik. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Cassel, Luckhardt. 12½ Sgr.

— —, Op. 20. „Schön' Nelly" von R. Burns; „Wie schön bist du" von Graf v. Strachnitz. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebend. 12½ Sgr.

Ansprechende Lieder. Die musikalische Auffassung der zum Theil sehr sinnigen, schönen Texte ist geschmackvoll und gelungen. Namentlich hat uns das Lied „Schön' Nelly" in Op. 20 gefallen, welches uns unter den vier Nummern hinsichtlich seiner Auffassung und eleganten, geschmackvollen, so wie gesangmäßigen Bearbeitung das vorzüglichste zu sein scheint.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. № 9. Den 27. Februar 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

(Fortsetzung.)

Ferdinand Hiller, Op. 52. Rhythmische Studien für das Pianoforte, Franz Liszt zugeeignet. — Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Preis 1 Thlr. 10 Ngr.

Unsere heutige Instrumentalmelodie, nicht minder wie die Vocalmelodie, also überhaupt jene im Voraus fertige Tonmelodie, wie sie der gemeine Sprachgebrauch zu verstehen pflegt, ist im Wesentlichen aus dem Tanze entlehnt. Nichts desto weniger ist sie ihres Ursprunges sehr uneingedenkt und verleugnet ihn nicht selten ganz und gar. Neben der harmonischen Verweichlichung des modernen Gehöres haben wir auch dessen Abstumpfung für das rhythmische Element zu beklagen. Bietet uns die heutige Oper der ihrer Natur nach unmusikalischeren, d. h. unmelodiöseren, Franzosen das unerquickliche Schauspiel der Despotie des Rhythmus, der als ein dignitate et tempore prius meistens erst die Melodie aus sich erzeugt, zuweilen, um sie nur wieder roh zu verdrängen oder gar todtzuschlagen, so ist bei uns Deutschen das ursprünglich schon viel schwächere Gefühl für Rhythmus in neuerer Zeit immer mehr zur vollkommenen Indifferenz erschlafft. Eine Wiederbelebung und Kräftigung des rhythmischen Elementes, als des wesentlichen der Instrumentalmelodie, wäre daher als ein Werk wohlthätiger Reaction zu begrüßen. Müßten wir aber um deswillen gerade zu jenen ungewöhnlichen, zusammengesetzten Rhythmen unsere Zuflucht nehmen, deren zwei bei Boieldieu und Klein sich vorfindende Exempel allgemein als unexemplarische Curiositäten gelten? Sollte wirklich unser modernes Gehör so blasirt sein, daß es solcher durch ihren Widerspruch mit der süßen Gewohnheit sehr uneinschmeichelnder Sollicitationen bedürfte, um ihm einiges Interesse für das rhythmische Element wieder beizubringen? Wir möchten es bezweifeln. Aber welchen Zweck verbindet denn der Autor mit diesen rhythmischen Studien, in welchen er uns eine Reihe von Tonstücken vorführt, die mit einem ungewöhnlichen, unerwarteten, und darum manchem Hörer — dem Spieler wohl eben so sehr — anfangs ganz widerstrebenden Accente rhythmisirt sind? Wozu diese Aufforderungen zum Fünfvierteltact-Tanze? Der Titel „Studien" veranlaßt uns zur Annahme, daß der Verfasser einen instructiven Zweck dabei im Auge gehabt. Diese Studien sind aber eben keine Uebungen für die Finger, sondern für das Ohr des Clavierspielers, und bieten keine weiteren technischen Schwierigkeiten, als man selbst einem geübten Dilettanten zumuthen darf, sobald nur das Ohr sich die schwerverdauliche Speise einmal gehörig assimilirt hat. Wer diese Studien richtig zu tactiren vermag, und

das dürften freilich wenige Dirigenten à vista, ist damit fertig. Da ähnliche Schwierigkeiten aber sich nirgendswo sonst vorfinden — wenigstens bis jetzt — da diese zusammengesetzten Tactarten die allgemeinste Unpopularität genießen, so ist eben nur zweierlei denkbar: entweder sind diese rhythmischen Studien rein ihrer selbst wegen da — dann muß aber der Titel Studien wegfallen als unlogisch und pretentiös, weil es dann hieße: diese Uebungsstücke sollen geübt werden, damit der Spieler diese Uebungsstücke spielen lerne —, oder der Componist tritt damit als der Dr. Véron eines musikalischen Staatsstreichers auf, welcher vielleicht nächstens den Fünfvierteltact, den fundamental ungeraden Rhythmus, decretiren und die seitherige im Vier- und Dreivierteltacte geschriebene Musik, welche man etwa beizubehalten genöthigt wäre, mit angemessener Verlängerung einzelner Tacttheile für die neue Form ausrecken lassen wird.

Im Interesse der allgemeinen Sicherheit nehmen wir das Erstere an. Die rhythmischen Studien von Hiller sind übrigens an und für sich interessante, gediegene Musikstücke, wie man sie von dem seit lange ziemlich schweigsamen deutschen Tonsetzer zu erwarten berechtigt ist; sie verdienen um ihrer selbst willen gespielt zu werden. Vor Allem müssen wir zuerst den Leser von der Anwendung der zusammengesetzten Tactarten darin, die eine eigenthümliche ist, in Kenntniß setzen. Es wechselt nämlich in Nr. 1 der $\frac{4}{4}$ mit dem $\frac{3}{4}$ Tacte, in Nr. 2 der $\frac{2}{4}$ mit dem $\frac{3}{4}$, in Nr. 3 der $\frac{6}{8}$ mit dem $\frac{3}{4}$, in Nr. 4 der $\frac{3}{4}$ mit dem $\frac{2}{4}$, Nr. 5 ist im $\frac{5}{4}$ Tacte schlechtweg geschrieben, Nr. 6 läßt den $\frac{3}{4}$ mit dem $\frac{2}{4}$ und Nr. 7 den $\frac{6}{8}$ mit dem $\frac{9}{8}$ Tact gemischt erscheinen. Diesen Wechsel, der in Nr. 3 jedoch nur ein qualitativer Wechsel des Accentes, kein quantitativer des Zeitmaßes ist, darf man sich nicht als durch ein regelmäßiges Alterniren der beiden Tactarten mit einander normirt denken. Ein solches findet sich meist nur im ersten Motiv, wo Vordersatz und Nachsatz einander vollkommen entsprechen (eine Ausnahme auch hiervon macht Nr. 4); wo es durchgängig stattfände, hätte der Componist nur eine einzige Tactart vorzuzeichnen gebraucht, einen $\frac{7}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{15}{8}$ Tact, wie er es in Nr. 5, die sich ununterbrochen im $\frac{5}{4}$ Tacte bewegt, auch gethan hat; der etwaige Zweifel, ob z. B. in diesem letzteren Rhythmus, der auch den Stücken 2, 6 und 9 zu Grunde liegt, der zweite Accent auf das dritte oder vierte Viertel fällt, wird durch den Charakter der Melodie jedesmal unschwer erledigt werden. Was nun unser Urtheil über den Grad von Berechtigung anlangt, welchen wir dem Gebrauche dieser fremdartigen Tactarten zugestehen, so richten wir uns darin nach dem jedesmaligen Charakter des Stückes und zwar auf folgende einfache Regel gestützt: ist jener Rhythmus von der Melodie erzeugt, also aus einer gewissen Nothwendigkeit hervorgegangen, so heißen wir ihn gut; hat derselbe dagegen die Melodie erst aus sich herausberzeugt und ist er demnach ein Werk der Berechnung, der Speculation, so verwerfen wir ihn. Giebt es z. B. etwas originell Volksthümlicheres, als den Fünfvierteltact in dem prächtigen Volksliede „Prinz Eugen, der edle Ritter"? Aus diesem Grunde gestehen wir den Stücken 1, 2 und 7 eine fast durchgängige Berechtigung zu; der ungewöhnliche Rhythmus tritt in ihnen mit einer gewissen inneren Nothwendigkeit auf; er verhält sich so schmiegsam zur Melodie, daß er keine Veränderung erleiden könnte, ohne daß auch dieser wesentlich Eintrag geschehen müßte. Zugleich zeichnen sich die genannten Stücke durch einen an den übrigen weniger anerkennenswerthen Fluß aus, sie sind dankbare, empfehlungswerthe Salonstücke. Nr. 3, in welchem die Tactarten $\frac{6}{8}$ und $\frac{3}{4}$ mit einander abwechseln, ist in der Erfindung nicht sehr bedeutend, übrigens aber die einzige wirkliche Studie; die Nöthigung, den Tact bald in zwei, bald in drei Abschnitte zu zerlegen, kann eine recht nützliche Uebung abgeben; vermöge der in ihr auftretenden quantitativ ununterschiedenen Tactarten fällt sie nicht in die Categorie der anderen; sie hat als Studie einen anderen Zweck als sich selbst, da ein Alterniren vom $\frac{6}{8}$ und $\frac{3}{4}$ Tact zu den minder selteneren musikalischen Vorkommnissen gehört. Das den Stücken 1, 2 und 7 gespendete Lob — wir vermuthen, daß die vom Autor vielleicht unbewußt geschaffenen Motive ihm die Anregung für die ganze Arbeit erst mitgetheilt — müssen wir den Nummern 4, 5, 6 versagen. Namentlich ist das Letztere auch musikalisch sehr nichtig und nüchtern, und wenn auch an Nr. 4 (Es-Moll) ein anmuthig weiches Gefühl und Wohlklang, an Nr. 5 (H-Moll) ein fließender Gesang zu rühmen ist, so scheint uns hier die „verstimmende", ja in der That verstimmende, Absicht die Hauptrolle zu spielen. Die ungewöhnlichen Rhythmen erscheinen hier unmotivirt; die natürlichen ($\frac{3}{4}$ bei 4, $\frac{6}{8}$ bei 5 und $\frac{3}{4}$ bei 6) wären hier viel besser und vortheilhafter angewendet, und mit Hinweglassung eines unnützen Anhängsels, Einschiebung einer Pause, oder Verlängerung einer Note käme etwas viel Ungezwungeneres, freilich dann auch Trivialeres zum Vorschein.*) Da will denn Vieles nicht klappen trotz des sachverständig gehandhabten Mörtels, da giebt es viele Lückenbüßer, die zweiten Motive sind lahm, die ersten zu kurz und daher unbefriedigend, an vielen Orten ist die nöthige

*) Wir glauben dem musikalischen Scharfsinne des Spielers, vielleicht sogar seinem ersten instinctiven Verfehlen des Rhythmus, diese „rhythmische Studie" überlassen zu können.

Symetrie mit Mühe hergestellt, was freilich einem Anderen als dem gewandten Hiller wohl noch weniger geglückt sein möchte, und unwillkürlich fiel uns da Gluck's bekannter Ausspruch vom „Maurer" und „Architekten" (in dem Briefe an Klopstock) ein.

Im Ganzen hat uns das Erscheinen dieser Clavierstücke erfreut; wir dürfen sie als eine, wenigstens momentane, Bereicherung der Clavierliteratur bezeichnen. Der Clavierstyl ist modern; vom Elemente des Meisters, dem sie gewidmet, ist jedoch leider viel weniger darin, als von dem „vormärzlichen" eines Moscheles und selbst Ch. Mayer's. Sie verlangen zu ihrer Ausführung aber immerhin eine gewisse Volubilität, Sicherheit und Sauberkeit, zu ihrem Verständnisse ein feines musikalisches Gefühl, da ein solches (mit einer Nüance Chopin), das zu den Vorzügen dieser Stücke zählt, Sympathie beim Spieler finden will. Durch entschiedene Originalität glänzen sie gerade nicht; doch enthalten sie gute Musik ohne Reminiscenzen, und das ist nicht wenig gesagt; denn das ewige Mendelssohnisiren oder Schumannisiren, was jetzt fast unvermeidlich scheint, wenn es einem Menschen einfällt, „gute" Musik machen zu wollen, ist ermüdend, sehr ermüdend. Bei einem so tüchtigen Musiker, als Hiller ist, braucht ferner wohl nicht erst erwähnt zu werden, daß er jeder an's Gewöhnliche streifenden musikalischen Phrase sorgfältig auszuweichen versteht.

Carl Eschmann, Op. 8. „Was einem so in der Dämmerung einfällt". Zwölf charakteristische Tonbilder für das Pianoforte. Heft III und IV. — Cassel, bei Luckhardt. Preis à 25 Ngr.

Ein recht schönes und beachtungswerthes Talent giebt sich in diesen „Dämmerungsrhapsodien" kund, welche wahrlich nicht den hellen Tag zu scheuen haben. Sehr erfreulich ist auch die Spur sichtlichen Fortschrittes zu einer vollendeteren Entwicklung, die sich in diesen beiden letzten Heften gegen die früheren, von einer anderen Feder in diesen Blättern recensirten, erweist. Reiche Erfindung, jugendlicher Schwung, dichtendes Vermögen mit einem Worte, zeichnen die Conception aus; in der Durcharbeitung manifestirt sich der gewandte, kenntnißreiche Musiker, der feinfühlende Harmoniker und endlich noch der tüchtige Clavierspieler, der sein Instrument auszubeuten weiß. Der Claviersatz in diesen Tonbildern ist ungleich moderner (im guten Sinne) als z. B. in den vorher besprochenen Clavierstücken; die Schwierigkeiten sind durchaus nicht unüberwindlich und durchgängig so claviermäßig, daß auch der zahlreiche Kreis der geübteren Dilettanten sich leicht und schnell damit befreunden wird. Hinsichtlich des musikalischen Werthes haben wir schon unser volles Lob ausgesprochen: glückliche Anlage und Zuschnitt, formelle Abrundung, lebendiger Fluß — wäre noch hinzuzufügen. Eine ausgebildete Selbstständigkeit tritt uns in diesen Tonbildern freilich noch nicht entgegen, aber das Anlehnen an die unverkennbaren Vorbilder Mendelssohn, mehr noch Schumann, artet nie in sclavische Nachbildung aus, verliert sich noch weniger in eine Reproduction des von diesen Meistern bereits Gegebenen, welche eben gleichbedeutend ist etwa mit einer pretentiösen Benachrichtigung des Publikums, daß man den Inhalt dieser Werke eben so glücklich als Andere verdaut hat, ein nicht ungewöhnliches Debüt manches jungen Componisten, das oft auch ohne den Besitz eines arkadischen Heimathsscheines ausgeführt wird.

Wir gehen nach diesem Gesammturtheile zu einigen wenigen Einzelnbemerkungen über. Das erste Stück des dritten Heftes ist ein Marsch, dessen nicht sonderlich neues Hauptmotiv nach der versprechenden Einleitung etwas enttäuschend wirkt, der aber im Verlaufe interessanter und durch kräftige Modulation sogar imponirend auftritt. Die auf Seite 4, System 4 erscheinenden Gänge aus Intervallen verminderter Septimenaccorde sind etwas gewöhnlich und orchestermäßig. Das Trio erinnert durch die pizzicatoartigen Bässe, den getragenen Gesang und den etwas religiösen Charakter leicht an das des Athaliamarsches, übrigens ist es frischer und liebenswürdiger als dieses. Statt der gebrochenen Staccatobässe am Schlusse bei Wiederkehr des Motives würde uns eine neue Achtelbewegung mehr behagt haben. Wie dieser Marsch sich aber zu dem träumerischen Titel „Was Einem in der Dämmerung so einfällt" reimt, ist uns unklar. Es rechtfertigt dagegen denselben das nächste Stück vollkommen. „Erinnerung" ist es überschrieben, und wir müssen es als das gelungenste bezeichnen. Eine breite, elegische Melodie in E-Moll, ohne Sentimentalität, sehr geistvoll und zart harmonisirt, die auf Cis, Quintsextaccord beginnt und durch c übermäßigen Sextaccord nach dem Quartsextaccord von E-Moll überleitet, mit einigen sehr wehmüthigen Dur-Dreiklängen, welche durch eine exquisit feine Wendung herbeigeführt sind, mündet, nachdem sie aus einer leidenschaftlicheren rascheren Bewegung wieder in ein langsameres allmäliges Ersterben übergegangen, aus dieser Schilderung der Ermattung eines sattsam ausgebreiteten Schmerzes in das dritte Stück: Aus der Jugendzeit, auch eine „Erinnerung" also, aber mit dem Charakter der vorigen contrastirend. Dieses, ein anfangs etwas zahmes Lied ohne Worte in G-Dur, an das allererste Mendelssohn's leise anschlagend, hat jedoch einen hübschen Mittelsatz, der, nach einem etwas

zwecklosen Schumann'schen Clavierrecitativ ohne Worte und der Wiederkehr des ersten Motives, noch eine glücklich abschließende Coda zuwege bringt.

Heft IV wird eröffnet von einem Tonstück: „Auf dem See". Plätschernde, anmuthige Wellenfiguren, bei denen man aber bedauert, daß sie nur als Vor- und Nachspiel, nicht auch als Begleitungsfigur der zierlichen Barcarole verwendet werden. Es kommt so heraus, als ob der allerdings friedlich gestimmte See plötzlich jede leise Bewegung einstellte, um zu dem Schifferliede andächtig zuzuhören, ein Bildungszeichen, welches nicht einmal von erzogenen Salonmenschen, geschweige denn von einem See vorauszusetzen ist. Schade, daß das Stück so kurz ist, und statt einer überflüssigen Wiederholung, welche durch das daraus entstehende dreimalige Uebergehen aus der Dominante in die Tonika dem Schnitte des Ganzen Abbruch thut, der Componist nicht etwas Neues in der Ausführung hineingebracht hat. — Die darauf folgende Salonetüde muß sich etwas befremdlich erscheinen unter den „Einfällen der Dämmerungsstunde". Sie gehört überhaupt nicht zu den besseren Einfällen des Componisten, und würden wir es zufrieden sein, wenn sie vollkommen ausfiele. Thema und Variation (gebrochene Accordpassagen) erheben sich nicht über das Gewöhnliche; doch wird dieses Stück einem schwatzenden Theepublikum am meisten von allen munden, und ist auch ferner leicht ausführbar, brillant und immer noch besser als eine Menge ähnlicher Waare. Sich selbst verherrlicht der Verfasser aber wahrhaftig nicht dadurch bei Denen, an deren Urtheil er sonst appellirt. Zu tadeln ist, daß, nachdem die erste Hälfte des Motives bei ihrer Wiederholung schon variirt worden ist, die zweite Hälfte desselben wieder in der ruhigeren trocknen Begleitung erscheint.

Vom Epilog dürfen wir sagen, daß er das Opus krönt. Er besteht aus zwei Stücken, das eine elegischen, ruhigen Charakters Ges-Dur, das andere hochaufjubelnd in A-Dur, beide ganz unabhängig von einander abschließend, und nur zu einer Einheit verbunden durch den gleichen Anfang der Präludien dazu. Es sind also eigentlich dreizehn Stücke, und da nur zwölfe angemeldet waren, so ist das Gesuch um Ausweisung der Salonetüde um so gegründeter. Das erste Stück des Epilogs hat uns sehr zugesagt; es ist Poesie darin. Zwei störende Druckfehler, ein Gegenstand, den wir sonst unseren Lesern gern erlassen, finden sich vor Seite 11, System 2, Tact 2, wo das vierte Viertel eis in der Melodie sich in e auflösen muß, und Seite 13, System 4, Tact 2, wo die erste Note der Tenorstimme d und nicht des heißen muß. Das zweite Stück des Epilogs ist unter dem etwas gesucht nichtssagenden Titel „Fortsetzung und Schluß" eingeführt und mit einem Motto von Geibel versehen. Eschmann hüte sich vor dieser Klippe der elegischen Componisten; von Geibel zu Redwitz ist nicht weit, und es ist rühmlicher noch im Salzwasser als im Zuckerwasser unterzugehen. Das letzte Stück hat so einen geibelisirenden Jubel und enthält ein paar wegwünschenswerthe allzu starke Anklänge an Mendelssohn. Die Begleitung in der rechten Hand ist zu dick; der Clavierspieler wird, um den Gesang fließend zu geben, die erste, vierte und siebente Triole der Begleitung öfters preisgeben müssen. Der Zwischensatz „flüsternd" ist sehr anmuthig, und wir kommen schließlich auf unser Gesammturtheil zurück: es gehören diese Eschmann'schen Tonbilder zu dem Vorzüglichsten, was seit längerer Zeit auf dem Gebiete der Claviermusik veröffentlicht worden; sie sind in jeder Beziehung zu empfehlen. Wenn der Componist uns noch gestatten will, ihm einen Rath zu ertheilen, so ist es der: bei seiner gewählten Schreibweise zuweilen noch wählerischer zu Werke zu gehen, und in seinem Streben nach Wohlklang nicht der harmonischen Verweichlichung unseres modernen Gehöres, das keine kräftigen Härten (z. B. auf einander folgende Moll- und Dur-Dreiklänge) mehr vertragen will, durch sein Talent Vorschub leisten zu helfen.

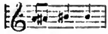
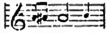
Carl Wettig, Op. 7. Zwölf kleine Stücke für das Pianoforte. — Hamburg, Schuberth und Comp. Preis ⅔ Thlr.

Der anspruchslose Titel fordert auch die Kritik zu einer anspruchslosen Beurtheilung auf; sie wird daher nicht mehr Inhalt von diesem Genre kleiner Formen verlangen, als darin überhaupt niedergelegt werden kann und erklärt sich in ihren desfalsigen Ansprüchen an die vorliegende Arbeit durch diese für ziemlich zufrieden gestellt. Hr. Wettig bekundet in diesen kleinen Stücken, von denen manche Zeugniß eines feinen musikalischen Gefühls geben und sogar eines gewissen poetischen Duftes nicht entbehren, ein recht hübsches Talent. Aber gerade aus diesem Grunde möchten wir ihm anrathen, dasselbe nicht durch ein bequemes, träges Dahinschlendern in solch skizzenhaften, aphoristischen Stücken von wenig Perioden zu zersplittern. Wenn man erst beim siebenten Werke steht und Drang zum künstlerischen Produciren fühlt, so muß man suchen, einige „große" Stücke zu schreiben. Ist die Quelle der Productivität im Alter versiegt, so hat man immer noch reichliche Muße, dergleichen quasiposthumes Dessert ins Publikum zu bringen, falls man es nicht tragen kann, sich vom musikalischen Wochenmarkte verschwinden zu sehen. Im Allgemeinen muß die Kritik unseres Bedünkens einmal

ernstlichen Protest einlegen gegen die täglich steigende Ueberschwemmung von Jugendalbums, Kinderscenen und Kinderstücken mit und ohne Illustrationen der Düsseldorfer Schule. Wenn ein berühmter Componist einmal auf das Ansuchen eines versprechenden Verlegers ein Dutzend solcher Stücke vielleicht beim Abendessen zusammenschreibt, um bei dieser Gelegenheit sein reichhaltiges Gehirn von einigen überflüssigen Ideen geringeren Calibers zu räumen, so haben wir nichts dagegen: wenn nun aber die musikalische Schreibwuth imberber Anfänger in der Nachahmung dessen ein noch bequemeres Mittel erblickt, als das der bereits außer Mode gekommenen „Lieder ohne Worte" eine Zeitlang war, sich als Autor zu verewigen, so haben wir sehr viel dagegen.

Anerkennen wir nun bereitwilligst das musikalische Talent des Componisten, welches namentlich die Stücke 1, 3, 4, 5, 7 an den Tag legen, auch theilweise die übrigen, so haben wir an den Stücken 9 und 12 sowie an der höchst trivialen Coda von Nr. 10 uns über einen brillant intentionirten, aber höchst unzweckmäßigen, ungeschickten und ungehobelten Claviersatz zu beklagen. Das spielt sich unbequem, obgleich es nicht gerade schwierig zu nennen ist und kann nicht klingen. Hr. Wettig studiere das Instrument, für das er schreibt, sorgfältiger; an Mustern fehlt es nicht. Wir wollen nicht die einigen Sünden in diesem Bezuge und andere gegen den guten Geschmack aufzählen; jedoch ein Wort über einen anderen Punkt scheint uns am Platze. Der Purismus Wettig's in sprachlicher Beziehung geht soweit, auch die Vortragsbezeichnungen p, f, (mit ihrer Zusammensetzung pp, ff, mf) cresc., dim. und rit. zu verwerfen. Da die deutschen Ausdrücke „schwach und stark" sich nicht sonderlich zur Abbreviatur eignen und unabgekürzt zu viel Platz einnehmen, so ist denn die Vortragsbezeichnung in diesen Stücken sehr mangelhaft. Betreffs Titel, Zeitmaaß und der selteneren Vortragsbezeichnungen bedient man sich mit Recht schon seit geraumer Zeit ausschließlich der deutschen Sprache; das sehr praktische „p" und „f" — (warum schreibt Wettig dann nicht auch consequent auf den Titel „Pianoforte" statt „Clavier"?) — behalte man so lange bei, als man nichts Besseres an dessen Stelle zu setzen hat. — Eine Anmerkung des Componisten auf der ersten Seite ordnet die zwölf Stücke in drei verschiedene Gruppen, um sie in Zusammenhang zu bringen; warum hat er sie nicht lieber sogleich in dieser Reihenfolge drucken lassen? —

Schließlich werde der Schuberth'schen Verlagshandlung noch eine bereits anderweitig verdiente Rüge zu Theil. Die Ausstattung dieser Stücke soll nämlich zwar auf den ersten Anschein hin den Eindruck der Zierlichkeit machen; der übermäßig enge Druck läßt aber für viele Noten, ja für ganze Tacte, die sich mit einander vermischen und verwischen, die trübste Undeutlichkeit entstehen. Eine solche Papiersparsamkeit ist höchst widerlich. Man vergleiche damit die elegante und correkte Ausstattung der bei Härtel erschienenen Kinderscenen von Schumann. — Nicht minder tadelnswerth ist die überaus nachlässige Correctur, welche die sinnentstellendsten Druckfehler, die nicht einmal das Richtige ahnen lassen, übersehen hat. So muß es Seite 4, System 3, Tact 4 in der Oberstimme

statt:  heißen: 

So etwas ist auf den ersten Blick nicht zu errathen. Von dergleichen Unsauberkeiten aber wimmelt es!

(Schluß folgt.)

Musik für das Theater.

Clavierauszüge.

E. H. v. S., Calilda, große romantische Oper mit Ballet in vier Aufzügen von M. Tenelli. Vollständiger Clavierauszug mit Text. — Wien, Glöggl. Preis 9 Thlr.

Nicht blos das Sujet und seine interesselose scenische Verarbeitung trägt die Schuld, daß diese Oper keineswegs als eine dramatische Arbeit gelten kann, die im Stande wäre 2—3 Stunden die Aufmerksamkeit zu fesseln, sondern der musikalische Theil trägt insbesondere dazu bei, daß die Kritik nicht günstig darüber sich vernehmen lassen kann. Der Hauptmangel dieser Musik ist eben der Mangel an Musik; sie macht den Eindruck einer mit Fleiß, Verstand und Sorgfalt gefertigten Arbeit, bei welcher verschiedene Vorbilder als leitende Richtschnur gedient haben. Damit sei nicht ausgesprochen, daß viele Anklänge darin vorkämen; diesen Vorwurf verdient sie bis auf einige nicht; sondern es klingt eben gar nicht. Bisweilen nimmt sie den Anlauf, etwas zu fördern; bald aber erlahmt die Kraft wieder und wir müssen uns durch lange unwirthbare Steppen winden, bis eine kleine zeitliche Oasa uns aufnimmt. Mehreres dergleichen, was wirksam ist und zu dem Besseren sich hinneigt, findet sich allerdings darin; allein es sind immer nur kleine Lichtpunkte, denen bald wieder dicke Finsterniß folgt. Der Mangel an Phantasie und musikalischer Erfindung ist entschieden. Daneben macht sich, als Folge davon, eine Schwulst bemerkbar, die, weil sie hochtrabend reden will, das Unnatürliche statt des Ein-

sachen adoptirt und die Wirkung durch Mittel herbeiführt, die bereits triviell geworden sind. Die ganze Atmosphäre dieser Oper wird durch diese Umstände eine drückende; wir sehnen uns nach frischer Luft. Statt das Zigeunerleben in natürlichen, derben, aber charakteristischen Zügen dargestellt zu sehen, wozu Gelegenheit geboten ist, wird alles in eine, ich möchte sagen, parfümirte Salonsphäre versetzt, es klingt gespreizt, geschraubt, forcirt. In den lyrischen Stellen ist kein frischer Zug der Empfindung; die Verbrämungen, Schnörkel und Cadenzen erdrücken jedweden Ausdruck, der sich etwa geltend machen möchte! So finden sich viele Stellen, die gut und wirksam sind, abwohl ohne höhere musikalische Bedeutung, ohne Wahrheit und dramatischen Ausdruck; allein bald wird das Gute wieder durch hohle Phrasen verdrängt. Ingleichen sind die Recitative ohne Bedeutung; es ist ein bloßes Reden um nichts; es mangelt die Kraft eines bestimmten, leitenden Grundgedankens. Ebensowenig natürlich ist an eine Charakteristik zu denken, an eine psychologisch-richtige Entwicklung der verschiedenen Charaktere. Casilda, das Zigeunermädchen, ist weit entfernt ein geniales, frisches Naturkind zu sein. Sie ist eine moderne Puppe, mit blassem Mondscheingesicht, salon-sentimental; wenn sie redet, klingt es so, als wenn unsere jungen Mädchen der haut volée französisch plappern. Die Ensembles leiden an Unklarheit; es steckt zu viel Erarbeitetes darin, kein Fleiß; die Chöre halten sich am freiesten von diesem Fehler, sie sind natürlicher, mitunter nicht ohne Ausdruck, aber musikalisch zu unbedeutend. — Wahrheit, Natürlichkeit und ein gutes Theil Genie braucht Derjenige vor Allem, der ein dramatisches Werk erzeugen will. Was uns heute noth thut, ist schon in vielfacher Erörterung dargethan worden, daß es überflüssig erscheint, Diejenigen, die zur Erzeugung dramatischer Werke sich berufen glauben, darauf hinzuweisen. Mit solchen Werken, wie die vorliegende Oper ist, kann uns natürlich nicht gedient sein; sie ist mehr als ein Versuch zu betrachten von Einem, der Vieles gehört und in sich aufgenommen hat, und nun, um gewissen subjectiven Launen Geltung zu verschaffen, Aehnliches erzeugen will, ohne jedoch die Kraft der echten Zeugung zu besitzen und diese höhere Einsicht, daß ein Kunstwerk sich nicht mit bloßem Wissen zusammensetzen läßt, sondern aus einer geistig reichen Individualität sich nothwendig und organisch entwickeln muß. — Die äußere Ausstattung ist sehr sauber und elegant, eine Anerkennung, die wir dem Verleger nicht versagen dürfen.
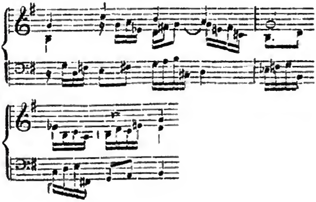
Em. Klitzsch.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

Krebs, Orgelwerke: Abth. II. Heft 3, enthaltend von Nr. 13 bis 17 lauter Trios für die Orgel. — Magdeburg, bei Heinrichshofen.

Das Wiedererscheinen dieser Orgelsachen in neuer Ausgabe ist jedenfalls ein doppelter Gewinn für die Kunst: einmal als Erneuerung alter gediegener Kunstwerke, dann wegen des Gewinns für die Schule. In letzter Hinsicht bieten die vorliegenden Stücke als „Trios" nicht eben auch „Leichtes", indem die linke Hand nicht bloß begleitend und passiv, sondern auch selbstständig und vielbewegt auftritt, was mit den noch frei dazutretenden, bis zum Obligaten sich erhebenden Basse gerade diese Spielart oft bedeutend schwerer als die gewöhnliche vierstimmige macht. Was die Sache hier zufällig etwas erschwert, ist das öftere Kreuzen der linken Hand über die rechte, eine Spielart, welche namentlich in älteren Compositionen (auch noch in Mozart'schen Claviersonaten) vorherrschend ist und die armen Spieler mit mancherlei Verwirrung plagt. Dahin gehört zum Theil Nr. 14 und 16. Um Vieles leichter zu behandeln ist schon Nr. 15, wo die Choralmelodie „wir Christenleut" nach Absätzen oder Pausen dem Basse zugetheilt ist, das Pedal mithin bei der Ausführung viel weniger Bewegung hat, dafür desto mehr die beiden Hände, welche zu diesen langgehaltenen Tönen mannigfach figuriren. Auch ist von dem lästigen Ueberschlagen hier nicht die Rede. — Nr. 17 Trio über Choral „erbarm' Dich mein o Herre Gott" enthält — wie mehrere der übrigen Nummern — Druckfehler. Zu verwundern ist es, daß Krebs diesen phrygischen Choral mit der E-Moll Vorzeichnung versah, wodurch von vorn herein in der 2ten, 4ten, 5ten und 6ten Zeile ganz falsche harmonische Klänge entstehen müssen. Eine auffallende harmonische Härte geben in Zeile 2 die beiden letzten Taete:



Das erste Trio Nr. 13 C-Moll ¾ mit den wunderlichen ~ und ~ im Pedal ist das leichteste von allen.

Man gewahrt in Krebs (wie in Graun) viel Schwung und Phantasie, aber auch zugleich viel alte Virtuosität in den Passagen. Krebs giebt deren förmlich claviergemäße auf der Orgel, die weder dem Instrumente noch der Sache selbst angemessen erscheinen. Ferner trifft man auch bei ihm jenen alten scholastisch-musikalischen Krebsschaden, jene gewaltige Allongeperrücke auf einem hohlen Kopfe, jenes ächt Shakespeare'sche sogenannte Steifleinen in der Composition: „die unvermeidlichen Schusterflecke", die sich bis zur Ermüdung häufen, desgleichen harmonische Freiheiten, vielmehr Unebenheiten und Querstände — alles Umstände, die im Grunde den reinen Genuß an den übrigen Schönheiten verkümmern müssen, auch dem Schüler für seine große Mühe eben keinen freudigen Ersatz bieten, — weshalb es wohl kein Verbrechen, vielmehr ein Gewinn zu nennen wäre, wenn die Scheere hier etwas angewendet würde. Von alledem ist bei Bach keine Rede, und es mag derselbe wohl oftmals über seines genialen und liebsten Schülers Treiben den Kopf geschüttelt haben. Es dürfte daher gerathen sein, bei überwiegenden alten Formalitäten mit der Veröffentlichung etwas zurückzuhalten. — Des Italieners Stradella berühmte Kirchen-Arie (1667) ist auch alt, aber sie klingt darum doch nicht steif.

Georg Friedrich Händel, Sämmtliche Compositionen für die Orgel, zur Beförderung des wahren Orgelspiels und zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. Herausgegeben von G. W. Körner. — Erfurt und Leipzig. Nr. 10, F-Moll. Preis 3 Sgr.

Eine wahrhafte Orgelfuge ist diese aus F-Moll zu nennen. Voran Einleitung durch das bindungsreiche Adagio, dann die Fuge selbst im Allegro. Die Ausgabe in Großquart ist schön, correct (eine einzige Note der vorletzten Zeile, das letzte Achtel des 7ten Tactes lies f statt des) und billig: drei Silbergroschen für drei eng, obwohl deutlich gedruckte Seiten. Liebhaber des Orgelspiels werden sich an diesem Meisterstücke des unsterblichen Händel, das noch dazu nicht zu schwer auf der Orgel auszuführen ist, höchlich ergötzen: aus allen diesen angeführten Gründen sei dieses Werk angelegentlichst empfohlen. — Hierbei hat jedoch Ref. noch zu bemerken, daß unter den zwölf auf dem Umschlage zu gleichem Preise angeführten Orgelfugen von Händel nicht alle als wirkliche Orgelfugen, sondern vielmehr nur als Clavierfugen gelten können, gerade wie z. E. umgekehrt in dem wohltemperirten Clavier von J. S. Bach, wovon nur wenige Fugen hinsichtlich der Schreibart so wie Ausführung auf der Orgel zu spielen sind. — In der bekannten Londoner Ausgabe: Händel, six fugue for the organ or harpsicord (G-Moll, G-Dur, B-Dur, H-Moll, A-Moll, (Septimensprung) C-Moll mit der zwei Been-Vorzeichnung) finden sich, obgleich (wenigstens in des Ref. Abschrift) bei allen Fugen das Pedal verzeichnet steht, doch einige, namentlich H-Moll Nr. 4, als Clavierfugen. — Die nun noch übrigen fünf fand Ref. mit Einschluß vorliegender F-Moll Orgelfuge in einer alten Ausgabe von Nägeli in Zürich unter dem Titel: „G. F. Händel's Claviersuiten".

Jedenfalls gebührt aber dem Verleger für die Ausgabe der sämmtlichen Fugen Händel's Dank, zu deren Empfehlung es auch nicht des Zusatzes auf dem Titel bedurft hätte: „zur Beförderung des wahren Orgelspiels". Wie die Fugen aber zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste gehören dürften, oder vielmehr: wohin? Das ist allerdings eine Frage, die sich leider jedoch nur auf denjenigen Theil des musikalischen Gottesdienstes erledigt, von welchem das ganze Kirchenpersonal außer dem Organisten keine Notiz nimmt: „das unglückselige Nachspiel".

Louis Kindscher.

Aus Berlin.

Als Palestrina seine gewaltigen Harmonien gegen das Schnörkelwesen der damaligen Kirchenmusik in den Kampf sandte, als sich durch ihn die ascetische Begeisterung, welche der Katholicismus gegen den Protestantismus, gegen die Verweltlichung des Priesterthums aufs Neue entflammte, in Tönen offenbarte, da mochte ihm wohl kaum ahnen, daß seine Messen, seine Psalmen, die er für Basiliken und den Himmel küssende Dome schrieb, dereinst von dem ketzerischsten, zersetzendsten aller Völker und in einem Saale, den das nackte Heidenthum, tanzende Bachantinen, Faune und Satyre zieren, erklingen würden. Mochte es dieser Gegensatz sein, oder die concerthafte Auffassung des Domchors — der zwei Piecen von P. in seiner ersten Soirée vortrug — genug das Kyrie aus der berühmten missa Papae Marcelli sowohl als der Psalm„ So wie der Hirsch schreit nach Wasser" gingen ohne besondere Wirkung vorüber. Wo wie hier die Musik in ihrer naivsten reinsten Gestalt zur Entfaltung kömmt, bedarf sie naiver Empfänger; wo sie nun gar ein absolutes Agregat des weltgebietenden und beherrschenden katholischen Cultus ist, wird sie, heraus gerissen aus ihrer Umgebung, uns entschieden fremdartig erscheinen, und der Genuß wird nur ein reflectirender, vergleichender, kein ursprünglicher sein. In der That steht P.

der heutigen Musik mehr als das 16te Jahrhundert ferngerückt, sowie das Concil zu Trident hinter das von Basel zurückgegangen. Eine viel mehr sinnliche humanere Seite bewegt das Misericordias von Durante und das unserem Empfindungs- und Gefühlswesen schon ziemlich nahe verwandte Crucifixus (achtstimmig) von Lotti. Hier stehen wir auf Terra firma, hier thun wir einen tiefen Blick in die Grundlagen der großen oberitalienischen und neapolitanischen Schule, die so befruchtend auf die moderne Musik gewirkt. Namentlich das Crucifixus von Lotti versteht es seinen Gegenstand zu objectiviren und uns mit einfachsten Mitteln ein gewisses dramatisches Bild vorzuführen. Haydn repräsentirte die gemüthlich naturalistische Richtung der Kirchenmusik in der Motette „Du bists, dem Ruhm und Ehr' gebührt", Mendelssohn die reflectirte Kirchlichkeit der Gegenwart durch den Psalm Nr. 2 „Warum toben die Heiden", ein Musikstück, dem ein gewisser nationaler Fanatismus nicht abzusprechen ist.

Zwischen den à capella Piecen wurde ein Sextett von Beethoven Op. 81 und ein Quintett von Hummel Es-Moll gespielt. Ersteres entschieden eins der frühesten Werke, tritt noch sehr schüchtern, sich ganz an Mozart anlehnend in die Schranken. Es schließt mit einem Scherzo und ist eigentlich ein Duo für zwei Hörner, denen die zwei Violinen, Bratsche und Violoncell ganz coordinirt sind. So ist auch bekanntlich Hummels Quintett nur ein Clavierconcert accompagnirt von Violine, Bratsche, Violoncell und Baß. Die elegante coquette Composition trug Hr. von Kontski ebenso vornehm perlend als courfähig vor.

Die Symphoniesoiréen folgen im raschesten Fluge. Die Saison geht zu Ende und noch so manche Symphonie Beethoven's ist unter Hrn. Taubert's schnell dahinbrausendem Tactstocke, wahrlich ein Richtschwert für Alles, was nicht durch das Privilegium des Largo, Andante oder Adagio geschützt ist, abzuthun. Dieses Schicksal hatte besonders der Schluß der Pastorale und die reizende, neckisch gespreizte Menuett in der F-Dur Symphonie (Nr. 8). Dieses durch und durch humoristische Werk, eine Ode an die gesellige Freude, an den Humor, der einen die Dinge auf die leichte Achsel nehmen läßt, an das Wohlwollen, kurz eine Ode auf alle Liebenswürdigkeiten, straft die Nr. 8 Lügen. Sie ist unstreitig Zeitgenossin der B-Dur. Zwischen der Septembrisade des letzten Satzes der A-Dur, und zwischen dem kaustischen Grollen in den D-Moll Satze der neunten Symphonie liegen solche Empfindungen nicht. Die Symphonie Eroica hatte wieder das Unglück die Hörner in der bekannten ominösen Scherzo-Passage zum Falle zu bringen. Von Mozart wurde die G-Moll aufgeführt, ein Werk reich an Seufzern, an Klagen, die ein edles, durch die Liebe gepeinigtes Herz ausströmt, ein Werk das unversöhnt schließt und dessen Abschluß der Tod ist. Von Haydn hatte man die G-Dur (militaire) wieder hervorgesucht, ein im Andante ächt gemüthliches, deutschspießbürgerliches, im Finale aber sich zu großen Intentionen aufschwingendes Werk. Im Ganzen aber ist Vater Haydns Parademilitär eine sehr unschuldige, humane Soldatesca, die ihre Hauptbravour im Manövriren und — Tanzen zeigt. Von Mendelssohn die A-Dur Symphonie. Weber'sche Ouvertüren fehlten in jüngster Zeit auch in den Soiréen nicht; die jubellose Jubelouvertüre, der Beherrscher der Geister, wo Weber seine eigenen guten Geister nicht zu beherrschen und zu bändigen weiß, wurden executirt, erstere aber so abgejagt, daß das God save the king am Schlusse rascher als das Pater noster eines durstigen Pfaffen dahinflog. Von Spohr hörten wir die Jessonda Ouvertüre, von Spontini die zur Vestalin, von Cherubini die großartigen Ouvertüren zu Anacreon und zu den Abencerragen untadelhaft vortragen.

Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater wurden Fioravanti's „Dorfsängerinnen" bei stets vollen Häusern vier Mal gegeben. Es ist dies eine der älteren vorrossini'schen Opern, aus der Zeit, wo man noch von dem Aberglauben beseelt war, daß die Musik doch in gewisser Harmonie mit dem Texte sein müsse. Auch haben hier die Instrumente noch nicht die Marodirfreiheit wie bei Hrn. Bellini und Donizetti erlangt. Noch herrscht hier strenge Mannszucht und müssen sie — namentlich die Bässe — zum komischen Effect eifrig mitwirken. Sonst wirkt Fioravanti auch wie Dittersdorf durch absichtlich schwache Begleitung, durch häufiges Stakkiren, durch jähes Eintreten von Generalpausen im Ensemble u. s. w. Frau Küchenmeister-Rudersdorff sang die schwierige Partie der Rosa als vollendete Meisterin. Um ihr Talent im vollsten Glanze zu zeigen, hatte sie aus Nicolo Isouards „Lottonummer" die capriciöse Arie „Nein nein ich singe nicht", eine Musterkarte von Trillern, Cadenzen und halsbrechenden Passagen eingelegt. Hr. Düffke, Kapellmeister Bucephalo lieferte einen kleinen aber höchst gelungenen Beitrag zu der großen Sammlung dirigirender Originale des vorigen Jahrhunderts. Kein Orchestertyrann hat wohl je mit mehr Gravität seine Ouvertüre geleitet als er in der großen Ouvertürenarie im zweiten Acte.

Mozart's Geburtstag wurde vielseitig gefeiert. Hr. Liebig führte die hier selten gehörte Phantasie und Sonate von Mozart, instrumentirt von Ritter Seyfried, auf. Bietet diese in manchen Theilen ausschließliche Claviercomposition der Instrumentation, namentlich im Andante der Sonate, unüberwindliche Schwie-

rigkeiten, so ist doch das Ganze Mozart nachgefühlt und sind namentlich der erste Sonatensatz und das Rondo in wirkliche und glänzende Orchestersätze umgewandelt. Im Opernhause gab man Don Juan. Zwar der unsinnige Dialog ist gefallen, zwar werden die von J. P. Schmidt etwas schwerfällig instrumentirten Originalrecitative von unseren deutschen Sängern so gesungen, daß wir fühlen, nur Italiener vermögen uns dieses glühende Liebesdrama ganz vorzuführen, zwar hat man auch dem Don Juan ritterliche Cumpane gegeben und läßt ihn nicht im ersten Acte eine Viertelstunde lang allein 100 Bauern zurücktreiben, aber noch immer fehlt diesem großartigen Manifeste des deutschen Genius die rechte äußerliche Würde. Wie elend z. B. Don Juans Gelage, wo bleiben die Dirnen mit denen er in blasirter Lust tändeln muß, ehe der Rächer erscheint? Und wenn dieser erschienen, mit welcher elenden Polichinell-Gaukelei fährt Don Juan zur Hölle. Man behauptet, der eigentliche Schluß der Oper müsse wegbleiben, weil die letzte Scene Don Juans so erschütternd sei, daß jedes Folgende nur den Eindruck schwächen könne — eine Behauptung, über die sich noch viel streiten läßt. Hat man aber einmal soviel Rücksicht für dramatische Wirkung dieser Oper, warum macht man die letzte Scene durch die rothen Teufel, den Höllenschlund, den Feuerregen so absolut lächerlich? Warum läßt man den Don Juan nicht auf anständigere Weise abfahren? warum ihn nicht z. B. von den Gespenstern der durch ihn gefallenen Mädchen, nachdem er todt hingefallen, hinwegheben lassen — falls man den eigentlichen Schluß der Oper giebt. Bei unserer Inscenesetzung genügt es dagegen vollkommen — denn wir hören hier ja das schmelzende Duett zwischen Octavio und Donna Anna, den liebenswürdigen moralisirenden, und doch so heiter frivolen Schlußchor — wenn Don Juan erschüttert von dem Ungeheuren, das ihm entgegengetreten, zusammenbricht. Der lächerliche Höllenbreughel liegt ebenso wenig hier wie bei dem Finale der Armide in Text und Musik.

Frl. Wagner sang leider die Donna Anna nicht. Dafür Mad. Köster. Gesang und Vortrag waren untadelhaft, aber zu nordisch, germanisch. Eine solche blonde Donna Anna hätte bei solchen Schicksalsschlägen, wie der Mord ihres Vaters, nur Thränen, aber nicht die Energie der Rache. Mad. Böttticher (Donna Elvira) bemüht sich seit Jahren durch ihr nüchternes Absingen ihrer Partie den Intentionen des Dichters zuvorzukommen und bei Mit- und Nachwelt eine Apologie Don Juans zu liefern. Eine solche Elvira zu verlassen, deshalb braucht man kein Don Juan sein, und deshalb ist auch ihr gegenüber Hr. Salomon gerechtfertigt, der sich als Held des Dramas auf dem Niveau dieser Elvira befand. Hr. Zieschе bringt seine werthe Person als Comthur, aber nicht seine Stimme an die Oberwelt, und Hr. Mantius, einst Prototyp aller süßlichen Octavio's, vermag mit seiner Stimme Keinen mehr zu trösten, im Gegentheil. Außer Mad. Köster hatten nur noch Hr. Krause (Leporello) und Mad. Herrenburger-Tuczek (Zerline) anerkennenswerthe Verdienste um die Aufführung.

Leipziger Musikleben.

Sechszehntes und siebenzehntes Abonnementconcert am 5ten und 12ten Febr. Siebentes Euterpeconcert am 17ten Febr.

Der erste Theil des sechszehnten Abonnementconcertes brachte uns sehr viel Gesang und namentlich auch zwei größere dramatische Ensemblestücke, in denen die HH. Stigelli, Behr und Kretzschmar die Soli's, der Pauliner Gesangverein die Chöre übernommen hatten. Sind wir auch im Ganzen nicht für Aufführung von dergleichen dramatischer Musik im Concertsaale — namentlich weil ihr hier die Basis, die lebendige Darstellung fehlt, sie also nie in ihrer Vollkommenheit erscheinen kann — so waren die in Rede stehenden beiden Opernbruchstücke uns doch von Interesse, indem man die betreffenden Opern sehr selten oder nie auf der Bühne zu sehen bekommt. Das Vorspiel aus „Ali Baba" von Cherubini wurde von den HH. Stigelli und Behr im Verein mit dem Chor sehr brav gegeben, ebenso die Rüttli-Scene aus Rossini's Tell, in welcher leider einer der schönsten Chöre: „Du siehst bereit uns hier" gestrichen war. Außerdem sang Hr. Stigelli die Arie: „Ein Band der Freundschaft" (in italienischer Sprache) aus Don Juan und mit Hrn. Behr das herrliche Duett aus dem zweiten Acte des Tell. Die Mozart'sche Composition schien Hrn. Stigelli's Naturell nicht recht zuzusagen, auch soll diese Pièce nicht seine Wahl gewesen sein; die von ihm zum Vortrag auserlesenen Stücke seien ihm nicht gewährt worden — über das Warum erzählte man sich im Publikum seltsame, fast unglaubliche Gerüchte. Hrn. Stigelli's beste Leistung an diesem Abende war die Partie des Arnold in dem Rossini'schen Duett, welche Composition ihm reichliche Gelegenheit bot, seine vortreffliche Gesangsbildung in ein glänzendes Licht zu stellen. Hr. Kretzschmar, welcher die Partie des Walther in dem Tell-Finale sang, hat eine wohlklingende Baßstimme, doch geht ihm noch die namentlich bei dramatischer Musik nothwendige Durchbildung ab und besonders scheiterte er an den Recitativen. — An Orchesterwerken hörten wir an diesem Abende im

zweiten Theile die A-Moll Symphonie von Mendelssohn, zu Anfange des ersten die Ouvertüre zu Leonore Nr. 2 und in der Mitte desselben die Ouvertüre zu Tell. Die beiden ersteren Werke gingen sehr brav, in der Rossini'schen Ouvertüre dagegen that das Orchester zwar ebenfalls seine Schuldigkeit, doch schienen uns die Tempi — besonders im Allegro E-Dur — etwas zu sehr übereilt, so daß es bei allem Eifer den Blasinstrumenten und der Janitscharenmusik kaum möglich war, mit dem Taetstabe des Hrn. Kapellmeister Rietz Schritt zu halten.

Im siebzehnten Concert hatten wir das Vergnügen, Frau Henriette Sontag zu hören. Sie sang Recitativ und Arie aus „Rinaldo" von Händel, Arie mit Chor aus „Semiramide" von Rossini, endlich mit Hrn. Behr große Scene aus „Iphigenie in Tauris". Dies letztgenannte Stück war jedenfalls eine minder glückliche Wahl, da die Partie der Iphigenie der Individualität der Frau Sontag weniger zusagt, insbesondere aber die Stimmmittel derselben dazu nicht ausreichen. Dagegen entfaltete sie ihre große Kunstfertigkeit in der Rossini'schen, einen schönen, getragenen Gesang in der Händel'schen Arie. Man hört auch noch jetzt die frühere große Kunst, diese vortreffliche Ausbildung, man erkennt jene oft gerühmten Eigenschaften, durch welche Frau Sontag die früheren großen Erfolge errungen hat. Offen gestanden sind indeß ihre gegenwärtigen Leistungen minder wohlthuend, was in den sehr beschränkten Stimmmitteln seinen Grund hat, namentlich im Concert, wo das feine und höchst gewandte Spiel der Frau S. diese Mängel nicht verdeckt. Was den künstlerischen Standpunkt ihrer Virtuosität im Allgemeinen betrifft, so sind wir der Meinung, daß dieselbe einer überwundenen Stufe angehört: jener durchaus äußerlichen Richtung, welche den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts eigenthümlich war. Die neuere Zeit fordert mit Recht eine höhere, geistige Belebung. — Eröffnet wurde das Concert mit einer Symphonie von Haydn. Außerdem hörten wir die Ouvertüre zu Iphigenie und Egmont. Hr. CM. David spielte die Romanze für Violine von Beethoven. F. G.

Die Symphonie in Es-Dur von Mozart war die erste Gabe, die das siebente Euterpeconcert uns brachte, und wenn sie im Ganzen weniger abgerundet im Vortrage war wie gewöhnlich, so lag das wohl in der geringern Besetzung des Orchesters, von dem mehrere Mitglieder anderweit beschäftigt waren, deren Abwesenheit auch in einigen spätern Pieeen mitunter fühlbar wurde. Daß die darauf folgende F-Dur Arie der Gräfin aus Figarros Hochzeit von Mozart uns vorgeführt wurde, so wie sie geschrieben steht und nicht zum Anfange mit dem Recitativ der liebeseligen Arie Susannens im Garten ausgeschmückt, was einen argen Contrast bildet und uns leider in den letzten Jahren oft zugemuthet wurde zu verdauen, ist dankenswerth anzuerkennen, jedoch konnten wir nach dem Vortrage derselben durch Frl. Buck den Wunsch nicht unterdrücken, sie gefühlvoller und der Situation angemessener gehört zu haben. Die zweite Arie aus der Favoritin von Donizetti „o mon Fernand" ließ uns auch Vieles vermissen, namentlich die feinere Aussprache des französischen Textes, die allerdings nur durch das Studium der Sprache selbst kommen kann, welches junge Künstler und Künstlerinnen, die sich der Oeffentlichkeit bestimmt haben, zu machen nie unterlassen sollten; dasselbe gilt auch von dem Italienischen! In Hrn. Kauders aus Prag lernten wir einen tüchtigen Violoncellisten mit gutem Ton und Vortrag kennen; er spielte den ersten Satz aus dem H-Moll Concert von B. Romberg, dann das Adagio und Rondo aus dem H-Moll Concert von Servais. Anfang und Schluß des zweiten Theiles des Concerts bildeten die Ouvertüren zu Victor Hugo's Ruy Blas von Mendelssohn und die zur Zauberflöte. Erstere hörten wir vor mehreren Jahren, gleich nach ihrem Entstehen, schon einmal vom Componisten selbst dirigirt im Gewandhausconcert; weshalb Er nur das Eine Mal sie vorgeführt und nicht wieder, ist Allen, die sich für Mendelssohn's Musik interessiren, bis jetzt ein Räthsel geblieben! Doch hoffen wir sie nun, nachdem sie veröffentlicht worden, öfter zu hören und ihrer uns zu freuen.

♮

Kleine Zeitung.

Einem Schreiben aus **Detmold** entnehmen wir Nachstehendes: Es herrscht dort im Ganzen Sinn für gute Musik, wodurch auch verhältnißmäßig viele Aufführungen ermöglicht werden, die so manche in größeren Orten hinter sich lassen. Außer den beachtenswerthen musikalischen Leistungen der Theatergesellschaft der HH. Mewes und Pichler wird berichtet, daß am 29sten October v. J. wie alljährlich ein Cyclus von acht Abonnementconcerten eröffnet wurde, in denen neben Ouvertüren und Symphonien von Beethoven, Berlioz, Schumann, Mendelssohn, Spohr, Gluck, Cherubini, Ries, Weber, Auber, Nicolai und Flotow, auch Solosätze für verschiedene Instrumente und am Schlusse der Concerte Beethoven's Septett zur Aufführung kamen. Die Programme sind also sehr reich an Auswahl, oft sogar etwas zu mannigfaltig, denn künstlerisch kann man es wohl nicht finden, wenn z. B. in einem Concerte, das auf mehr als ein bloßes Unterhaltungsconcert Anspruch macht, die Ouvertüre zu Flotow's Großfürstin neben eine Beethoven'sche Symphonie gestellt wird. — Der Singverein für gemischten Chor unter Leitung des Hrn. Capellmstr.

Kiel ist eingegangen trotz der Bemühungen seines Dirigenten. Die Liedertafel führte unter Anderem auch die Mordgrundbruck von J. Otto auf und zwar dramatisch und im Costüm. Sie ärntete reichen Beifall hiermit und es ist nur zu wünschen, daß der Verein auch ferner dieselbe Ausdauer und Unermüdlichkeit beim Einstudiren gediegener Werke zeigen möge, die er dieses Mal an eine Farce gewendet hat.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frau H. Sontag ist im Leipziger Theater 8 Mal aufgetreten, in den oftgenannten Partien, von denen sie einige auf Verlangen wiederholte. Für die ersten Vorstellungen waren nur mit Mühe Billets zu erlangen, später minderte sich der Besuch.

Ein Clavierspieler aus Belgien, August Dupont, gab in Cöln Concert, und wird von der Rhein. Musikz. sehr anerkennend besprochen. Er gedenkt in der Zeit vom 8—10ten März in Leipzig einzutreffen, und sich hier öffentlich hören zu lassen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Violoncellist Coßmann in Weimar ist zum W. Kammervirtuosen ernannt worden, ein Titel, der seit Hummel daselbst nicht in Anwendung gekommen.

Todesfälle. Der italienische Operncomponist Friedrich Ricci starb im December vorigen Jahres plötzlich auf einer Reise von Warschau nach Petersburg.

Am 22sten Februar, früh 9 Uhr, starb zu Dresden Frau Caroline von Weber, die Wittwe Carl Maria's.

Vermischtes.

Der bekannte Reisende Gerstäcker beschreibt in einem seiner letzten Briefe eine Vorstellung des Freischütz in Sidney. Wir theilen das Wesentlichste als Curiosum hier mit. Text und Sujet sind in einer schlechten Uebersetzung dem englisch-australischen Publikum mundrecht gemacht; die Sänger seien verhältnißmäßig nicht schlecht gewesen, im Orchester jedoch habe fortwährend ein entsetzliches Tonchaos geherrscht. Nachdem Agathe, oder, wie sie in Sidney heißt, Linda, die „Flagge der Liebe" hat wehen lassen, tritt Max ein und singt mit seiner Braut das Liedchen aus den „Wienern in Berlin": „War's vielleicht um Eins ꝛc.". Nach der Wolfsschluchtsscene sind der Oberförster und sämmtliche Jäger in einem Saale versammelt. Der Oberförster äußert: Eine solche schreckliche Nacht habe er nur einmal erlebt, und zwar zu der Zeit, als ein gottloser Jägerbursche in der Wolfsschlucht Freikugeln unter Assistenz des „Gott sei bei uns" gegossen. Kaspar entfärbt sich bei diesen Worten, so daß der Oberförster in ihm den betreffenden Bösewicht erkennt, ihm zu Füßen sinkt und ihn beschwört, auf den Pfad der Tugend zurückzukehren. Kaspar wird gerührt und will tugendhaft werden, doch da erscheint Samiel und sagt: „Quod non, Du bist mein — ich lasse mich nicht prellen!" Trotz der Nähe der offen stehenden Kapelle, trotz alles Protestirens Kaspars läßt sich der Teufel nicht bewegen, von seinen wohlbegründeten Rechtsansprüchen abzustehen. Max schießt und Samiel holt schließlich den bösen Jäger, nachdem dieser noch den Schlußchor trotz seiner Schußwunde mit gesungen hat. Der Vermählung des Max mit Agathe-Linda steht nun weiter kein Hinderniß im Wege, da sich Ersterer damit entschuldigt, er habe sich zum ersten Male von dem Wege der Tugend verirrt. Zu alle Dem macht Kilian, der während der ganzen Oper die Rolle des Hanswurstes zu spielen hat, seine Späße, während der Einsiedler gar nicht vorkommt.

Der englischen Literary Gazette wird aus Deutschland folgender Unsinn geschrieben: „Die Erscheinung einer neuen Monstrosität in der Geschichte der Musik steht uns bevor, eine Composition des Hrn. Robert Schumann nämlich, betitelt: „Musikalische Begleitung zu Göthe's Wilhelm Meister" — einer philosophischen und didactischen Novelle in zwei großen Octavbänden. Ein Theil dieses riesenhaften Werkes, welches ein „Requiem für Mignon" enthält, ist unlängst in Leipzig aufgeführt worden, hat aber keinen großen Erfolg gehabt. Bedenkt man, daß die Deutschen Alles bewundern, was von Göthe herrührt, so muß diese laue Aufnahme als Mißbilligung betrachtet werden."

In Wien hat sich ein Kreis von Verehrern Seb. Bach's gebildet, welche wöchentlich ein Mal zusammen kommen, um Gesangscompositionen desselben auszuführen. Es ist dadurch schon ziemlich viel zur Verbreitung und Verbesserung des Geschmacks an Bach'scher Vocalmusik erreicht worden.

Intelligenzblatt.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Mit Ostern d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus. Am Donnerstag in der Oster-Woche (am 15. April d. J.) findet eine regelmässige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungs-Commission im Conservatorium einzufinden.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine und gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hülfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft, (Harmonie- und Compositionslehre, Pianoforte, Orgel, Violine u. s. w., in Solo-, Quartett-, Orchester- und Partiturspiel, Directions-Uebung, Solo- und Chor-Gesang, verbunden mit Uebungen im dramatischen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik, italienische Sprache und Declamation), und wird ertheilt von den Herren Musikdirector Hauptmann, Musikdirector Richter, Kapellmeister Rietz, R. Papperitz, Professor Moscheles, L. Plaidy, F. Wenzel, Organist C. F. Becker, Concertmeister F. David, Concertmeister R. Dreyschock, V. Herrmann, M. Klengel, Frau Schäfer-Hofer, F. Brendel, und Mr. Vitale.

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der innern Einrichtung des Institutes u. s. w. wird von dem Directorium unentgeldlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im Februar 1852.

Das Directorium am Conservatorium der Musik.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. № 10. Den 5. März 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ein Brief an Franz Liszt

über die „Göthe-Stiftung"*)

von

Richard Wagner.

Lieber Freund!

Ich bin Dir nun die Mittheilung meiner Ansicht über Deinen Entwurf zu einer „Göthestiftung" schuldig.

Habe ich nöthig, zuvor Dir zu versichern, daß ich das in öffentlichen Blättern ausgesprochene, unbedingte Lob des Feuers und der Schönheit Deiner Auffassung jener Idee durchaus unterschreibe? Ganz abgesehen von Deiner sehr ungewöhnlichen Stellung zu der Frage und davon, daß Du in dieser Stellung den Gegenstand bei weitem edler und würdiger erfassest als Diejenigen, die ihm eigentlich viel näher stehen sollten, — muß Dir das Zeugniß gegeben werden, daß Du die Wirksamkeit einer „Göthestiftung" der eigentlichen Absicht nach überhaupt einzig richtig erfaßt hast.

Ich habe seitdem mehreres Weitere über das Project gelesen, unter anderem neulich den Aufsatz von Schöll im „deutschen Museum", in welchem der Fonds der Göthestiftung unumwunden zur Unterstützung für die bildenden Künste allein beansprucht wird. Dies und manch andere Betrachtung läßt mich nun das Unternehmen in einem etwas anderen Lichte ersehen, als es Dir nothwendig geschienen haben kann. Ich sage Dir ganz offen, daß ich an dem Zustandekommen einer „Göthestiftung" vollständig zweifle, mindestens daran, daß sie in Deinem Sinne zu Stande komme. Du willst eine Vereinigung, wo die vollste Uneinigkeit aus der Natur der Dinge bedingt ist. Bei der gänzlichen Zersplitterung unsrer Kunst in einzelne Künste, spricht jede dieser Künste die Suprematie für sich an; und mit genau demselben Rechte, wie die andere, wird jede einzelne sich dahin geltend zu machen wissen, daß sie mindestens die unterstützungsbedürftigste sei. — Wir haben keine Dichtkunst, sondern nur eine poetische Literatur: hätten wir eine wirkliche Dichtkunst, so würden alle übrigen Künste in dieser enthalten sein, von ihr ihre Wirksamkeit erst

*) Wir glauben unseren Lesern eine Lectüre von großem Interesse zu bieten, wenn wir obigen, seiner Zeit keineswegs für die Oeffentlichkeit bestimmten Brief veröffentlichen. Der Hr. Verf. stellt sich in demselben bereits auf den Standpunkt, den er durch das in Nr. 6 mitgetheilte Schreiben in dies. Bl. zuerst bezeichnete. Nach der von uns bezeichneten neuen und erweiterten Wirksamkeit der Zeitschrift, die wir fest im Auge haben, erscheint derselbe ganz an seinem Platze. Ueber Liszt's Plan einer Göthestiftung vergl. Bd. 34, Nr 25 dies. Bl.
D. Red.

angewiesen bekommen. Die poetische Literatur hilft sich gegenwärtig ganz von selbst: vermittelst des Buchhandels theilt sie sich in weiter Verbreitung mit und macht sich zu Geld; ähnlich ist es mit unserer Literaturmusik. Maler und Bildhauer haben es dagegen unbedingt schwerer: zwar haben auch sie gewußt ihre Kunst zur Literatur zu machen; Kupferstiche und Lithographien verbreiten ihre Werke durch den Kunsthandel unter das Publikum: da es bei ihren Leistungen aber auf das plastische Original bei weitem mehr ankommt, als z. B. bei einem Literaturgedichte auf das Manuscript des Verfassers, das an sich nur als Curiosum, nicht aber als Kunstwerk Werth haben kann, — da ferner dieses Original nur in einem Exemplare besteht, und der Verkauf dieses kostspieligen Exemplares eben die Schwierigkeit für den Maler oder Bildhauer ausmacht, so müssen sie, denen die künstlerisch fühlenden und lohnenden Fürsten der Renaissance immer mehr ausgehen, die Geldfürsten unsrer Tage aber immer gleichgültiger den Rücken wenden, am ersten auf die Gründung von Vereinen und Gesellschaften, sowie auf deren zusammenschießende Wirksamkeit, sich hingewiesen sehen. Die Kunstvereine werden jetzt immer mehr die eigentlichen Brodgeber der bildenden Kunst, und eine „Göthestiftung" kann in den Augen unsrer bildenden Künstler gar nichts anderes heißen, als ein Göthe-Actien-Kunstverein: Mitglieder zu diesem Vereine werden sich — wie man gewiß endlich auch vorschlagen wird — am zahlreichsten und zahlungslustigsten finden, wenn man an jedem Göthetage eine Kunstlotterie statthaben läßt. Zu solchen Forderungen sehen sich unsere bildenden Künstler durch die Noth gedrängt, und es dürfte in der That schwer werden, die Gerechtigkeit ihrer Nothforderung zu bestreiten, weil sie diese Forderung in Wahrheit an ein künstlerisches Moment anknüpfen, nämlich daß ihre Kunstproducte in Originalexemplaren bestehen, die nicht vervielfältigt werden können, ohne ihre wirkliche künstlerische Eigenschaft zu verlieren. Dichtern und Musikern können sie sagen, daß ihnen, falls sie aus der Literatur zum wirklichen Leben herausgehen wollen, unsere zahlreichen Theater und Concertanstalten zu Gebote stehen, in denen sie ihre Werke, „wenn sie nur den Geschmack des Publikums zu treffen wissen", zu jeder Zeit und an jedem Orte durch Aufführungen vervielfachen und bezahlt machen können; wogegen ihre Werke eben zur monumentalen Einheit verdammt und deshalb auch einem besonderen Schutze zu empfehlen seien, der für Dichter und Musiker gänzlich unnöthig erscheinen müsse.

Würde somit keine höhere Absicht hierbei in das Auge gefaßt, so könnte, wenn von Verwendung der Geldmittel einer Göthestiftung die Rede ist, gerechter Weise eigentlich nur die bildende Kunst in Betracht kommen; und die hierin gemachten Erfahrungen haben Dich auch jedenfalls bestimmt, in Deinen Vorschlägen auf die Befriedigung aller Künstlerstände auszugehen. Eine höhere Absicht ist aber zugleich vorhanden, und deutlich sprichst Du sie aus, wenn Du im Allgemeinen auf Förderung von solchen Werken dringst, die ihrem Charakter nach nicht auf den herrschenden Geschmack des Publikums als Lohngeber angewiesen sein dürfen und daher besondere Anstrengungen von Seiten der höheren Kunstintelligenz zu ihrer Förderung nöthig haben. Du zielst unverkennbar auf die Unterstützung von Kunstrichtungen ab, die sich ihrer Eigenthümlichkeit wegen nur schwer Bahn brechen können: hierbei kannst Du aber unmöglich die bildende Kunst im Auge haben, sondern nur die Dichtkunst und Musik insofern, als diese aus der Literatur heraus zum sinnlich darzustellenden Kunstwerke sich anlassen. Der bildende Künstler hat für Anerkennung, Erfolg und Lohn seiner Leistungen nur mit jener feingebildeteren Kunstintelligenz zu thun, die an sich eben als fähig betrachtet wird, neue eigenthümliche Richtungen zu erkennen, und deshalb zu ihrer Förderung beitragen soll: gar nicht in Berührung, am allermindesten in Abhängigkeit, geräth er aber mit dem, von ihm gänzlich unbeachtet gelassenen, wirklichen Publikum, an welches der Dichter mit seinem sinnlich darzustellenden Kunstwerke sich fast einzig wendet und welchem gegenüber eine besondere Förderung von Seiten der Kunstintelligenz allein als nothwendig und wirksam gedacht werden kann. Bleibt nun Dichtkunst und Musik nur Literatur, so bedürfen sie einer besonderen Förderung, wie durch den Götheverein, gar nicht, und der bildende Künstler hat durchaus recht, wenn er sie ihnen verwehrt wissen will, so lange die ganze Wirksamkeit der Göthestiftung eben nur im Kreise der Kunstintelligenz und nur ihr wiederum gegenüber sich kundgeben, nicht aber in eine fördernde Beziehung zum wirklichen Publikum treten soll. Handelt es sich bei Dichtern und Musikern aber darum, das papierene Kunstwerk zum wirklich dargestellten zu machen, aus dem literarisch formulirten Gedanken zur einzig wirksamen Wirklichkeit als Kunsterscheinung zu gelangen, so ändert sich die uns vorliegende Frage allerdings gewaltig; denn es fragt sich plötzlich nun darum, wie dem Dichter die Organe der Verwirklichung erst zu verschaffen seien, die dem bildenden Künstler in seinem mechanischen Apparate mit leichter Mühe zu Gebote stehen? Der Maler und Bildhauer hat die Mittel, sein Kunstwerk — so wie er es concipirte und einzig seiner Fähigkeit nach auszuführen vermag — vollkommen fertig und kenntlich hinzustellen: es kann sich bei ihm, rein praktisch aufgefaßt, nur um eine Entschä-

digung für seine aufgewendete Zeit und das technische Material handeln, — ein Material, das er für baare Auslage mit Sicherheit sich zu verschaffen weiß. Ist der hierauf bezügliche Handel abgeschlossen, hat er sich Material und Zeit verschafft, oder hat er für dessen Aufwendung sich entschädigt, so ist die rein sociale Frage der Existenz seines Kunstwerkes gelöst, das er nun in seiner vollen, zweifellosen Wirklichkeit nur noch der künstlerischen Beurtheilung zu empfehlen hat: die Frage, wie hoch der Genuß seines Kunstwerkes als geistiges Product belohnt werden soll, ist dann eine ganz andere, die mit der Förderung seines Kunstwerkes bis zur Ermöglichung eines unbefangenen Urtheiles über dasselbe nichts zu thun hat. — Wie steht es dagegen mit dem Werke des Dichters und Musikers, wenn es aus dem literarisch formulirten Gedanken zur unfehlbar bestimmenden sinnlichen Erscheinung gelangen soll?

Fassen wir zunächst den Dichter allein in das Auge. — Dieser dringt zur Wirklichkeit des Kunstwerkes — in dem Sinne der Wirklichkeit des Werkes der bildenden Kunst — nur im Drama vor, und zwar eben nicht im Literaturdrama, sondern in dem auf der Scene wirklich dargestellten. Wie verhalten sich nun die Organe dieser scenischen Darstellung zu den mechanischen Instrumenten und dem Materiale des Bildhauers oder Malers? Gerade wie Organismus zu Mechanismus überhaupt. Die verwirklichenden Organe des Dichters sind nichts minderes als menschliche Künstler und die Kunst der dramatischen Darstellung ist wiederum eine eigenthümliche, durch und durch lebenvolle Kunst. Wo findet der Dichter diese, einzig sein Werk ermöglichenden Künstler und diese, seinen Gedanken verwirklichende Kunst, die als Werkzeuge und Werk der Mechanik dem bildenden Künstler überall, wo moderne Civilisation sich ausgebreitet hat, mit leichter Mühe zu Gebote stehen? Maler und Bildhauer antworten: auf unsren Theatern, von denen fast jede Stadt eines besitzt. — Die Sache wäre somit sehr kurz abgemacht, wenn nicht aus der Erfahrung die andere Frage entstünde, ob diese Theater wirklich die Kunstmittel enthielten, die dem Dichter, den wir im Sinne der „Göthestiftung" im Auge haben, ebenso unzweifelhaft sichere Organe zur Verwirklichung seiner Absicht bieten, als der Bildhauer in Thon, Stein und Meißel, oder der Maler in Leinwand, Farbe und Pinsel sie zur Verfügung hat? Wem sollte es einfallen können, diese Frage mit Ja beantworten zu wollen? — Da wir gerade von einer „Göthe"—stiftung sprechen, so läge uns — dächte ich — die Erfahrung nicht so weit ab, daß unser größter Dichter jene künstlerischen Organe zur Verwirklichung seiner höchsten Absichten eben nicht fand: wir sehen, daß dieser Dichter durch seinen innern Gestaltungstrieb zu jeder Zeit auf die vollendetste Aeußerung dieses Triebes im wirklichen Drama hingedrängt wurde; wir sehen ihn mit unendlicher Sorge und Mühe sich dem Versuche hingeben, sich aus dem vorhandenen Theater jenes verwirklichende Organ zu gewinnen; wir sehen ihn endlich in verzweiflungsvoller Unlust sich von dieser Qual abwenden, um im blos literarischen Schaffen, im wissenschaftlichen Tichten und Trachten, eine gedachte künstlerische Ruhe und Erholung zu gewinnn, — und könnten einen Augenblick im Zweifel darüber sein, ob einem Dichter im Göthe'schen Sinne die Organe zur Verwirklichung des dichterischen Kunstwerkes leicht und mühelos, oder überhaupt nur vorhanden wären? — Wohl sind Theater vorhanden und in jeder Stadt wird fast jeden Abend Theater gespielt: aber es ist auch eine Literatur vorhanden, die in ihrem edelsten Geiste fast nur von der Unmöglichkeit lebt, in der sich unsere wahrhaft dichterischen Köpfe befinden, diesen Theatern zur Verwirklichung ihrer Absichten beikommen zu können. Unsere Theater stehen mit dem edelsten Geiste unserer Nation in gar keiner Berührung: sie bieten Zerstreuung für die Langeweile, oder Erholung von geschäftlichen Mühen und bestehen somit durch eine Wirksamkeit, mit der der wahre Dichter durchaus nichts gemein hat; den Stoff zu ihren Productionen nehmen sie vom Auslande, oder aus Nachahmungen desselben, die genau nur für den Zweck der eben bezeichneten Wirksamkeit verfertigt sind; ihre künstlerischen Darstellungsmittel bilden sich wiederum gerade nur für diesen Zweck — und der dichterische Geist steht vor dieser Erscheinung mit der vollkommensten Kälte der Resignation in sich gekehrt, um mit Papier und Feder, oder Druckerschwärze, sich für seine imaginäre Verwirklichung zu begnügen.

Was würde uns nun der Maler und Bildhauer antworten, wenn wir ihm sagten, begnüge Dich mit Papier und Bleistift, verzichte aber auf Farbe und Pinsel, auf Stein und Meißel, denn diese gehören nicht dem Künstler, sondern der öffentlichen Industrie? — Er würde erwiedern, daß ihm dadurch die Möglichkeit der Verwirklichung seines künstlerischen Gedankens entzogen und er somit in den Zwang versetzt wäre, diesen Gedanken nur andeuten, nicht aber ausführen zu dürfen. — Wir könnten ihm dann entgegnen: nun so nimm die Werkzeuge der Industrie zur Hand, wie Du sie dem Dichter mit unserem industriellen Theater zumuthest; ordne Deine Absicht dem Zwecke und dem Materiale des Butikenschildmalers oder des Grabsteinhauers unter, so wirst Du ganz dasselbe thun, was Du dem Dichter mit der Verweisung auf unsere Bühne zuerkennst. Findest Du, daß Deine Absicht hierbei vollkommen entstellt und

unverständlich gemacht werden würde, so geben wir Dir dann den Rath: begnüge Dich also eben auch damit, Deinen Gedanken nur durch den Entwurf anzudeuten; verkaufe den Entwurf beim Kunsthändler, und Du hast den Vortheil, denselben in tausenden von gestochenen oder lithographirten Exemplaren wohlfeil verbreitet zu sehen! Sieh, hiermit begnügt sich ja auch der Dichter unserer Tage; solltest Du mehr verlangen können wie er, und namentlich unter der Begünstigung einer „Göthestiftung"? — In Wahrheit verlangt der bildende Künstler mehr; er will eben sein verwirklichtes Kunstwerk gefördert haben: der Bildhauer will seine Statue in Marmor oder Erz, der Maler sein Gemälde mit Farbe auf Leinwand ermöglicht und diese Ermöglichung durch einen zugesicherten Absatz seines Kunstexemplares gewährleistet sehen. Deshalb auch will er eben den Dichter von der Concurrenz ausgeschlossen wissen, weil er diesen nur als Literaten im Sinne hat, dem sein Material leicht zu verschaffen ist, und der durch den Buchhandel bereits seinen Zweck, sei es Lohn oder Anerkennung, erreichen kann: das, was der bildende Künstler von vorn herein verschmäht, die blos literarische Wirksamkeit, mit dem soll sich der Dichter ein für alle Mal begnügen und um dieser geforderten Begnügung willen wiederum von der Concurrenz ausgeschlossen sein.

Wie wäre es nun, wenn der Dichter — zumal im vernünftigen Betrachte der Bedeutung einer „Göthestiftung" — heranträte und erklärte, mit der bloßen Literatenrolle sich nicht begnügen, seinen Gedanken im Literaturgedichte nicht mehr nur entworfen, sondern im scenischen Kunstwerke eben so lebendig verwirklicht sehen zu wollen, wie Maler und Bildhauer im farbigen Oelgemälde oder in der marmornen Statue seinen Gedanken hinstellt? Wie wäre es ferner, wenn er, in Erwägung der Untauglichlichkeit der vorhandenen Theater, unter Anrufung des Namens Göthe's darauf dränge, daß ihm zu allernächst das künstlerische Organ zu jener ihm nöthigen Verwirklichung in einem, dem Wesen seiner höheren Absicht entsprechenden Theater geschaffen werde, da sich der Dichter unmöglich ein Theater in der Weise selbst verschaffen kann, wie der bildende Künstler in seinem technischen Materiale das Mittel der Darstellung sich leicht gewinnt? Möglich, daß in selbstgefälliger Zerstreutheit der bildende Künstler diese Forderung als übertrieben und zu der seinigen nicht stimmend ansehen dürfte. Der Dichter, vorläufig auf den Umstand sich stützend, daß es sich hier zufällig nicht um eine Stiftung zu Ehren Dürer's oder Thorwaldsen's, sondern Göthe's handle, hätte ihm dann aber noch etwas schärfer zuzusetzen, indem er ihm erklärte, daß das Dichterwerk, ohne seine Verwirklichung auf der Scene, mit dem verwirklichten Kunstwerke des Bildners zusammengehalten, in der allerungerechtesten Misstellung dem öffentlichen Kunsturtheile vorgeführt würde, und daß eine solche Misstellung — mindestens im Sinne einer „Göthestiftung" eine vollendete Unwürdigkeit wäre; daß ferner eine „Göthestiftung" nur dann einen vernünftigen Zweck habe, wenn sie zu allernächst für die Beschaffung der Mittel sorge, durch welche eine Gleichstellung der Kunstarten im Vermögen ihrer Kundgebung erreicht würde, und daß sie in dem vorliegenden Falle um so energischer zu wirken habe, als es — zu Ehren des Andenkens unseres größten Dichters — die Aufhebung der Misstellung der Dichtkunst zu bezwecken gelte.

Ich weiß nicht, ob bildende Künstler dies begreifen und zugeben werden; für jetzt möge uns das aber nicht kümmern, denn hoffentlich sind sie bei einer „Göthestiftung" nicht die Tonangeber.

Gedenken wir nun noch des Musikers, um uns schnell über seine Stellung zur Göthestiftung zu einigen. — Dem Musiker bieten sich für die Verwirklichung seiner reicheren Conceptionen zwei Wege zur Oeffentlichkeit dar: der Concertsaal und — ebenfalls das Theater. Was er für kleinere Kunstkreise schafft, steht der poetischen Literatur gleich, die ja auch vorgelesen und declamirt wird und mit der wir hier nichts zu thun haben wollen. Der Concertsaal mit seinem Orchester und Sängerchore ist bei uns meist überall so beschaffen, daß er dem absoluten Musiker als ein vollkommen entsprechendes Organ seiner Absichten gelten kann: in diesem Genre sind die Deutschen original geblieben, weder Franzosen noch Italiener bestreiten ihnen das Feld. Alles hierauf verwendete Genie der Nation ist ganz entsprechend gefördert worden; Mittel und Zweck sind hier vollkommen in Harmonie, und wenn unsere Concertinstitute einer ästhetischen Kritik mancherlei zu bedenken geben, so liegt dies in der Natur des Genres selbst, der hier gepflegt wird, nicht aber in einer technischen Misbeschaffenheit, der im Sinne einer Göthestiftung abzuhelfen wäre. Den Musiker können wir daher nur von da ab in Betracht ziehen, wo er sich mit dem Dichter berührt und unserem Theater gegenüber sein Schicksal theilt: für diese Richtung fällt er uns daher ganz in die Categorie des Dichters und Alles was wir für diesen sagten, gilt in Bezug auf das Theater somit auch für den Musiker. —

Laß mich nach diesen Auseinandersetzungen zu einem Schlusse kommen!

Will eine Göthestiftung sich keinen anderen Zweck setzen, als abwechselnd für Bildhauerei, Malerei, Literatur und Musik jährliche Preise zu vertheilen, so fördert sie meines Erachtens nicht im Mindesten die Kunst, sondern sie macht es nur einzelnen Künstlern

bequemer ihre Arbeiten abzusetzen, als es ihnen für gewöhnlich möglich ist. Bei dieser Wirksamkeit würde die Götheſtiftung unvermeidlich nach und nach zu der Geschäftigkeit unserer bestehenden Kunstvereine herabsinken und die Stiftung könnte mit der Zeit um ihres materiellen Bestehens willen nichts anderes als eine Kunstlotterie unter der Firma „Göthe" werden.

Namentlich nach Deiner Absicht soll die Wirksamkeit der Götheſtiftung aber in einer **Förderung** der Kunst sich äußern. Ueber den Sinn dieser Förderung kann einzig noch gestritten werden, und hierin ist es, wo ich uneinig mit Dir bin, und zwar diesmal — so glaube ich — als Realist mit dem Idealisten. — Eine blos materielle Erleichterung des Künstlers für den Absatz seines Werkes, und selbst der Zuspruch eines künstlerischen Preises, kann nimmermehr die ideale Wirkung zur Förderung der Kunst haben, die Du wiederum als Absicht doch einzig im Auge hast: die Annahme dieser Wirkung ist selbst schon das zu weit vorgerückte Ideal, dessen Verwirklichung wiederum eine nur gedachte, nicht aber realiſirbare sein kann. Wer nicht die Nothwendigkeit des Kunstschaffens in sich fühlt, wer nicht aus dieser Nothwendigkeit schaffen muß und wer erst durch die Möglichkeit eines lohnenden Absatzes oder einer lobenden Aufnahme seines Werkes zum Produciren desselben gereizt werden soll, der wird nie ein wirkliches Kunstwerk zu Stande bringen. Allein eine andere Möglichkeit muß dem Künstler geboten werden, wenn er den Muth, ja die Fähigkeit zum Schaffen gewinnen soll, und dies ist **die Möglichkeit, sein gedachtes und entworfenes Werk zu der, seiner Absicht entsprechenden Erscheinung zu bringen, in welcher diese seine Absicht erst wirklich verstanden, d.h. empfunden werden kann.** Steht einem Künstler dieses Material nicht zu Gebote, so wird er allerdings auch seine Absicht aufgeben müssen: das Kunstwerk wird also in seinem Keime erstickt, oder noch richtiger, die Absicht dazu kann gar nicht erst gefaßt werden. — **Diese** Möglichkeit zu bieten hast Du nun im Sinne: darin, wodurch sie geboten werden soll, sind wir aber nicht einverstanden, denn Du **setzest bereits vorhandene Mittel der Verwirklichung für das dichterische Kunstwerk voraus, deren Dasein oder genügende Tauglichkeit ich bestreiten muß.** — Laß mich daher zu der Darstellung Dessen, was nach meiner Ansicht ein Götheverein in dieser Angelegenheit zu beachten und endlich zu fördern hätte, jetzt fortfahren.

Ein Verein, der sich zu Ehren des Andenkens Göthe's, vom Standpunkte der reinen künstlerischen Intelligenz aus, den Zweck setzt, für Förderung der Kunst zu wirken, hätte nun zuerst zu erspähen, wo irgend einer Kunstrichtung jene von mir bezeichnete Möglichkeit ihrer genügendsten Kundgebung als Erscheinung erschwert, oder gar gänzlich verwehrt wäre, um alle vereinigte Kraft der Kenntniß und des Willens daran zu setzen, daß diese Möglichkeit erleichtert, oder überhaupt erst hergestellt werde. Bei genauer Prüfung würde der Verein zu seiner Verwunderung ersehen müssen, daß gerade diejenige Kunst, zu deren Ehren er zunächst zusammentrat, der Herstellung jener Möglichkeit am allermeisten, ja in Wahrheit einzig bedarf. Dem Bildhauer, dem Maler und dem Musiker (so lange dieser dem Theater fremd bleibt) stehen durch die Mechanik oder durch die künstlerische Gesellschaft vollkommen die Mittel zu Gebote, die ihm zur Verwirklichung seiner künstlerischen Absicht nöthig sind. Fühlt ein Genie dieser Künste in sich den Drang und die Fähigkeit zu einer neuen eigenthümlichen Richtung, so steht ihm nicht das Geringste im Wege diese Richtung zu verfolgen; denn er verfügt über die Mittel zur entsprechendsten Kundgebung seiner Absicht, und einzig seiner Unfähigkeit, oder der Ungesundheit seiner Richtung, müßte es beizumessen sein, wenn er sich nicht verständlich machen, oder seine Absicht nicht zur Mitempfindung bringen könnte; und für diesen Fall würde keine Aufmunterung und kein Verein der Welt zu helfen im Stande sein, da hier nur künstlerischer Rath und der Gewinn eigener Kunsterfahrung fördern kann. Ganz eben so steht es um den Dichter, der sich für die Kundgebung seines Gedankens mit der Schriftstellerei begnügt: ihm stehen in Tinte, Feder und Papier die einfachen Mittel zu Gebote, sich — so weit er es eben nur will und einzig beabsichtigt — vollkommen verständlich zu machen; sie verwehren ihm nicht im Mindesten, neue Richtungen einzuschlagen. — Ganz anders — so sehen wir — steht es aber mit dem wirklichen Dichter, der sein Gedicht zur untrüglichen Erscheinung im scenischen Drama bringen will: für diesen sind die Mittel der Verwirklichung im gegenwärtigen Theater geradeswegs unvorhanden. Das Trügliche hierbei, und was den Blick von dieser Erscheinung ablenkt, ist aber, daß diese Mittel **scheinbar** vorhanden sind. Allerdings giebt es Theater, und auf ihnen werden mitunter sogar die besten Werke der dramatischen Kunst vergangener Zeiten vorgeführt*), so daß dieser Erscheinung gegenüber gemeinhin die gedankenlose Aeußerung sich hören läßt: warum sind unsere Dichter keine Göthe und Schiller? wer kann dafür, daß keine Genies wie sie wieder geboren worden sind? — Es müßte mich hier zu weit führen, wenn ich der Zerstreutheit, aus der diese

*) Wie? darnach fragen allerdings nur Wenige, am wenigsten aber gewiß unsere bildenden Künstler!

Aeußerungen hervorgehen, gründlich entgegnen wollte: für jetzt genüge uns nur die Bestätigung Dessen, daß in Wahrheit seit Göthe und Schiller nichts von Bedeutung auf unserer Bühne mehr geleistet worden ist, und daß es keinem Menschen einfällt, den Grund hiervon in etwas Anderem, als in einem absoluten Verkommen des dichterischen Genie's der Nation zu suchen. Wie wäre es nun, wenn ich gerade aus dieser Erscheinung den Beweis dafür zöge, daß nur die mangelhaften oder unentsprechenden Mittel der dramatischen Darstellung jenes mehr als scheinbare Verkommen bewirkt haben? Bereits erwähnte ich, daß Göthe, von der Unmöglichkeit, dem Theater in seinem Sinne beizukommen, besiegt, von diesem sich zurückzog. Der verlorene Muth eines Göthe ging natürlich in seine dichterischen Nachkommen über, und das nothgedrungene Aufgeben des Theaters war gerade der Grund, daß sie auch in der poetischen Literatur immer mehr an dichterisch gestaltender Fähigkeit verloren. Göthe's künstlerisches Gestaltungsvermögen wuchs und erstarkte genau in dem Grade, als er es der Realität der Bühne zuwandte, und in eben dem Grade zerfloß und erschlaffte es, als er mit verlorenem Muthe von dieser Realität es abwandte. Diese Muthlosigkeit ward nun zur ästhetischen Maxime unserer jüngeren Dichterwelt, die ganz in dem Maaße in ein literarisch abstractes, gestaltungsunfähiges Schaffen sich verlor, als sie verachtungsvoll der Bühne den Rücken kehrte und sie der Ausbeutung unserer modernen Theaterstückindustrie überließ.

Gerade diese Bühne wäre nach der gewonnenen Erkenntniß aber dem Dichter zu übergeben, und in dem Bemühen darum würde sich ein einzig vernünftiger Zweck eines Göthevereines zu erkennen geben, zumal da er hierdurch allein die Absicht erreichen könnte, auf künstlerische Bildung auch des Volkes zu wirken, dem der bildende Künstler gar nicht, der Dichter aber nur dann beizukommen vermag, wenn er seinen Gedanken zur sinnfälligen künstlerischen That im dargestellten Drama erhebt. — Mit unserem Theater kann sich bei der heillosen Verderbniß, in die es eben seit Göthe's fruchtlosem Bemühen vollends verfallen ist, der edlere Geist unseres dichterischen Vermögens gar nicht befassen, ohne sich zu beflecken: er trifft hier einen herrschenden und gesetzgebenden schlechten Zustand, dem er nicht beizukommen vermag, ohne sich selbst bis zur vollsten Unkenntlichkeit zu entstellen. Eine ihm eigenthümliche neue Richtung, wie sie durch die Göthestiftung im Allgemeinen angeregt oder gefördert sein soll, kann der Dichter durch das Organ unseres Theaters aber gar nicht im mindesten nur einzuschlagen beabsichtigen: da ihm die übereinstimmenden Organe auf unsrer Bühne gänzlich fehlen, indem das Vorhandene ihm das Gesetz giebt, nicht aber er dem Vorhandenen, so müßte seine Richtung nur gänzlich mißverstanden werden, denn er würde eine Absicht kundgeben wollen, für welche ihm die einzig ermöglichenden Mittel des Ausdruckes vollständig abgingen; weshalb er denn, der Unmöglichkeit dieses Ausdruckes gegenüber, gar nicht erst zum Fassen einer solchen Absicht kommt, und eben hieraus erklärt sich sehr einfach das Verkommen unseres dichterischen Geistes.

Wohl überlegt, und Alles zusammengehalten, kann daher die Göthestiftung zunächst nur ein Einziges bezwecken wollen: die Herstellung eines Theaters im edelsten Sinne des dichterischen Geistes der Nation, d. h. ein Theater, welches dem eigenthümlichsten Gedanken des deutschen Geistes als entsprechendes Organ zu seiner Verwirklichung im dramatischen Kunstwerke diene. — Erst wenn ein solches Theater vorhanden ist, erst wenn der Dichter in diesem Theater den Verwirklicher seiner Absicht gefunden hat und aus der Möglichkeit dieser Verwirklichung ihm erst die Lust und die Kraft zum Fassen von dichterischen Absichten erwachsen ist, die ihm gegenwärtig, der Unmöglichkeit jener Verwirklichung gegenüber, zu fassen gar nicht beikommen können: — erst dann würde man mit Gerechtigkeit den Gedanken aufnehmen dürfen, mit der Dichtkunst auch die bildenden Künste zur Concurrenz aufzurufen. Ich für mein Theil bin aber überzeugt, daß vor dem lebendig dargestellten Kunstwerke des im Drama mit dem Musiker zur höchsten Fülle seines Kundgebungsvermögens vereinigten Dichters, Maler und Bildhauer jede Concurrenz ablehnen und in ehrerbietiger Scheu vor einem Kunstwerke sich verneigen würden, gegen das ihnen ihre Werke, die sie mit soviel anscheinendem Rechte jetzt als die einzigen wirklichen Kunstwerke betrachtet wissen wollen, nur als leblose Bruchstücke der Kunst erscheinen könnten. Sie würden dann vielleicht darauf gerathen, daß sie diese Bruchstücke ebenfalls zu einem Ganzen vereinigen müßten, und für dieses Ganze würden sie dann vom Architekten sich das Gesetz vorschreiben zu lassen haben, dessen bindender Obhut sie sich jetzt mit so eitlem Stolze fortfahren zu entziehen. Ueber die Stellung dieses jetzt so aus der Acht gelassenen Architekten, des eigentlichen Dichters der bildenden Kunst, mit dem sich Skulptor und Maler so zu berühren haben, wie Musiker und Darsteller mit dem wirklichen Dichter, — über die Stellung dieses, so zu seiner würdigsten Wirksamkeit beförderten Architekten zu dem verwirklichten Kunstwerke des Dichters, würden wir uns dann zu vereinigen haben, und hier endlich auf einen gemeinsamen Wirkungskreis treffen, von dem wir jetzt allerdings keine

Ahnung haben und den zu beleben einer Göthestiftung wohl nicht einzig gelingen dürfte, zu dessen Aufsuchung angeregt zu haben aber entsprechender im Göthe'schen Sinne gehandelt wäre, als wenn unseren zersplitterten Kunstrichtungen, bei ihrer offenkundigen inneren Lebensunfähigkeit, gar noch von Außen ermunternde Förderung zugetragen werden sollte. — —

Es bliebe mir somit nur noch übrig, mich über die Errichtung jenes Theaters selbst näher auszulassen. Erlaube mir, hierüber in gedrängtester Kürze für heute mich nur dahin zu erklären, daß ich unter allen Umständen, an jedem Orte und bei jeder Beschaffenheit der Mittel, die allmälige Heranbildung eines, unserer Absicht entsprechenden Theaters für möglich halte, sobald vor Allem Eines bestimmt wird, nämlich daß dies ein **Originaltheater** sei. Ich muß es für jetzt bei dieser Andeutung bewenden lassen, da die Auseinandersetzung meines Planes zur Errichtung eines solchen Theaters mich viel zu weit führen würde: gern bin ich aber erbötig mich ausführlich hierüber mitzutheilen, sobald dies besonders von mir verlangt wird. — — —

Hier, lieber Liszt, hast Du den Ausspruch Dessen, was mein Bekanntwerden mit Deiner Schrift „über die Göthestiftung" in mir angeregt hat. Ich glaube Deinen Sinn zu treffen, wenn Du ihn auch anders äußerst. Zwei Anschauungen scheinen sich bei Deinem Entwurfe gekreuzt zu haben, eine ideale und eine reale, die sich nicht gegenseitig vollständig durchdringen konnten. In der idealen theilest Du fast ganz meine Ansicht: die jedesmalige vierte Jahresfeier scheint mir in weiten Umrissen Das zu bieten, was dereinst aus der Verwirklichung meines Planes hervorgehen könnte, nur daß ich das Drama mehr in das Auge fasse. Nach der realen Seite hin fühlst Du Dich durch die Anforderungen der gegenwärtigen Künstlerstände zu Zugeständnissen gedrängt, die Dir wahrscheinlich die Rücksicht auf die Ermöglichung einer recht weit ausgedehnten Theilnahme abgenöthigt hat. Hierin laß uns nun aber klar sehen und erkennen, daß wir nichts Gedeihliches erreichen, wenn wir jetzt schon Alles befriedigen wollen. Ziehen wir einen kleineren Kreis und fassen wir zunächst eine bestimmte Absicht in das Auge, die wir als Wurzel des ersehnten schönen Baumes der Zukunft zu erkennen haben. Diese Wurzel ist hier das Theater: dieses steht Dir im Weimarischen zur Hand; es bedarf fast nur des Willens, um in Bälde schon einen Zweck zu erreichen, der ganz an sich schon die allerentsprechendste „Göthestiftung" wäre. Hierzu bedarfst Du aber der weiten Göthevereine zur Noth gar nicht: wollen sie Dir helfen, so möge das bei sich zu Haus, am eigenen Ort und Stelle geschehen; sie sollen es Dir in Bezug auf das Theater nachmachen: erreichen sie anderswo dasselbe, desto glücklicher, dann ist der Zweck in immer weiteren Kreisen erreicht. Für jetzt aber kannst Du Dir an Weimar schon vollkommen genügen lassen, und läßt Dich dabei der Göthecomité im Stiche, so laß ihn fahren; er kann Dir zunächst so nichts weiter helfen. Laß sie unter dem Titel einer „Göthestiftung" eine Kunstlotterie errichten: gründe Du während dessen eine wirkliche Göthestiftung und nenne es wie es Dir gut dünkt.

Ich kann nicht anders glauben, als daß ich Deinen wahren Wunsch getroffen habe: ist es so, so möge Dir diese Mittheilung als eine Stütze für Deinen Willen dienen, als eine specielle Verstärkung Deiner universellen Absicht. Wenigstens nur in diesem Sinne theilte ich mich Dir mit.

So ausführlich diese Mittheilung erscheint, so gut fühle ich doch die mannigfachen Lücken, die sie für die Darstellung des Gegenstandes noch enthält. Um sie ganz zu vervollständigen, um nach allen Seiten hin, wenigstens meinem Bewußtsein nach, zu überzeugen, hätte ich mich geradeswegs zu einem Buche anlassen müssen, das am Ende Diejenigen, auf die es mir eben ankommen würde, doch nicht lesen, oder, wenn sie es lesen, einer wohlweislichen Unbeachtung ihrerseits heimgeben würden. In der Vorsicht der wirklichen oder affectirten Nichtbeachtung Dessen, was sie bei redlichem Erfassen zu einem uneigennützigen Nachdenken auffordern müßte, sind unsere heutigen Künstler und Kunstgelehrten groß; das Vermögen hierzu ziehen sie aus dem glücklichen Umstande, daß sie schon Alles wissen, nämlich gerade soviel, als ihnen in ihren sonderkunstständischen Kram paßt. Dich, bester Freund, verweise ich aber — zur Ergänzung meiner heutigen Mittheilung — noch auf mein nächstens erscheinendes Buch „Oper und Drama", an dessen Schlusse ich meine Ansicht über die Unfähigkeit des modernen Theaters, namentlich in Deutschland, genau begründe. Für jetzt aber laß mich an den wirklichen Schluß dieses Briefes denken, bevor auch er zum Buche anschwillt. Ich will es nun kurz und bündig machen, und deshalb Dir nur noch das herzlichste Lebewohl zurufen

Deines

Zürich, 8ten Mai 1851. Richard Wagner.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

(Schluß.)

D. Kraushaar, Op. 5. Lyrische Tonbilder für das Pianoforte. — Cassel, bei Luckhardt. Pr. 22½ Ngr.

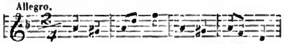
Wilh. Kalliwoda, Op. 2. Sechs Charakterstücke. — Leipzig, bei Peters. Pr. Nr. 1, 2, 3, à 5 Ngr. Nr. 4, 5, 6, à 7½ Ngr.

Kraushaar und Kalliwoda scheinen uns beide mit den vorliegenden Werken ihre Chausseegelder-Beiträge zur Erhaltung jener breiten Straße philisterhafter Mittelmäßigkeit zu entrichten, die kein Recht auf den Haß, wohl aber auf die Antipathie und dann praktisch auf das vollkommene Ignorirtwerden von Seite aller Derjenigen besitzt, welche eine hausbackene Alltäglichkeit mit dem Wesen und der Würde der Kunst für unverträglich halten. Jene Componisten gehören beide unter die Categorie der (musikalischen) Lederproduzenten, eine sehr achtbare Handthierung, nur nicht da am Platze, wo es sich um das „Schöne", nicht um das „Nützliche" handelt. Deshalb recensiren wir sie auch hier gemeinschaftlich, um das Nämliche nicht zweimal sagen zu müssen. Eine doppelte Schilderung des unerfreulichen Eindrucks zweier dürren Steppen wird der Leser uns gern erlassen. In solche Gegenden versetzen uns aber die genannten Werke. Ja, wenn in diesen Wüsteneien noch afrikanischer Sand und Samum und Sonnenbrand wäre, — doch da ist nichts als kühle urprosaische Lüneburger Haide.

Das ist ein Componiren ohne alle Nothwendigkeit, ohne inneren Drang, ohne Individualität, selbst ohne jene Jugendlichkeit, welche die Befriedigung des bloßen Nachahmungstriebes in der frischen, ungenirten Reproduction des Empfangenen bis zu einem gewissen Grade rechtfertigt, und kommt eben nur auf ein Präsentiren der sehr ordinären Früchte absolvirter Generalbaßstudien heraus. Die Quinten- Octaven- und Querstandsverbote halten, das kann ein Jeder; aber Ideen haben, welche nöthigenfalls die schreiendste Uebertretung derselben rechtfertigen, das giebt erst die moralische Erlaubniß zum Produciren. Sonst bleibt dieses eben ein Luxustreiben, als welches wir das Componiren der beiden K. bis jetzt bezeichnen müssen.

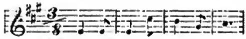
Dieser Luxus glänzt nun bei Kraushaar vorzüglich durch die Abwesenheit jeder Spur von Eleganz und gutem Geschmack. Oder ist Folgendes etwa ein krauses Gebahren:

Allegro.



So etwas niederzuschreiben, würde selbst Reissiger Bedenken tragen. Das ist Entreaktsmusik. Und in diesem nichtswürdig bürgerlichen, provinzialen Style geht es fort. Kann ein gewisses formelles Geschick und ein gewisser Fluß für solche Ohrfeigen entschädigen? — „Unruhe" und „Beruhigung", „Streit" und „Versöhnung" sind die Ueberschriften dieser Tonbilder. Nun ja, der Charakter ist getroffen, das war auch keine schwere Aufgabe; aber wer sind die Subjecte, die solche lyrische Empfindungen ausströmen? Das können nur Epiciers oder Personen eines Kotzebue'schen Lustspiels sein. Doch genug. Was den Clavierstyl anlangt, so läßt er auf eine sehr beschränkte Kenntniß des virtuosen Elementes schließen. — Des Verlegers Luckhardt große Thätigkeit ist zu rühmen.

W. Kalliwoda — ein Sohn des bekannten Componisten dieses Namens — hat eine ungleich bessere musikalische Erziehung genossen als Kraushaar. Es finden bei ihm jedoch nicht minder unsere obigen allgemeinen Bemerkungen ihre Anwendung; denn, ist die Sphäre, in der er sich bewegt, gleich eine höhere und ließe sich bei Opus 2 vielleicht noch Entwicklung eines schlummernden Talentes erwarten, so leiden seine vorliegenden Genüsse an dem nämlichen greisenhaften Erfindungsmangel, an der nämlichen Leidenschaftslosigkeit, Unfrische und Ideenmattigkeit. Das ist um so bedauerlicher, als die Ausführung ebenfalls von formellem Geschick und Kenntnissen zeugt. Die vier ersten Stücke: Romanze, Scherzo, Lied, Pastorale bekunden einen Eklektiker, der sich auch nationell nicht beschränkt, obwohl er doch eigentlich specifisch deutsche Musik machen will. Auf Seite 7 erscheint in Tact 15 und 16 plötzlich ganz naiv die Normaeinleitung. Dieses Stück (Nr. 3) enthält übrigens ein paar hübsche Wendungen in der Melodie. — Ein sehr claviermäßig brillantes, musikalisch sogar recht anmuthiges Stück ist dagegen das Lied Nr. 5. Nur Eines vernichtet völlig seinen Werth: es ist eben eine reine Mendelssohniade. Am Schlusse desselben bedauern wir Ländlichkeiten in folgendem Style begegnen zu müssen, welche nicht eben zierend sind, auch durch die eleganteste Begleitung nicht gehoben zu werden vermögen:



etc.

Auch die Schlußaccorde sind ungeschickt für das Clavier gelegt, sie klingen nicht. Musterhaft ist der Styl Henselts für solche Arpeggien. — Nr. 6. Notturno „döhlert" ziemlich stark, ist aber gut gearbeitet. Die Behandlung des Instrumentes ist moderner, d. h. besser, als bei Kraushaar. Bei Nr. 4 ist auf Seite 9, Tact 13 eine sehr unclaviermäßige Violinpassage zu rügen.

Im Ganzen zeigt sich W. Kalliwoda nicht guten Geschmacks unfähig; er bewähre ihn vor Allem dadurch, daß er gar nicht mehr oder doch wählerischer componire, falls er durchaus componiren will. Nach dem Vorliegenden kann ihm jedoch noch keine Berechtigung dazu vindicirt werden. Bw.

Leipziger Musikleben.

Achtzehntes Abonnementconcert am 19ten Febr. Theater.

Es wurde das achtzehnte Abonnementconcert von mancherlei Mißgeschick heimgesucht. Eine höchst unangenehme Störung erlitt es durch das gänzliche Verunglücken der Sologesangsvorträge. Frl. Anna Klassig hatte das Wagniß unternommen, unmittelbar nach Frau Sontag aufzutreten. Ist es nun schon für eine vollständig durchgebildete Sängerin ein gefährliches Unternehmen, zu Vergleichen mit der großen Gesangsvirtuosin, die sich überdies noch mit einem blendenden aristokratischen Nimbus umgeben kann, gewissermaßen herauszufordern, so mußte eine Sängerin mit noch unvollendeter Bildung hieran gänzlich scheitern, die leider durch die ihr gewordene freundliche Aufnahme von Seiten des Publikums bei ihrem ersten Auftreten zu der Ansicht verführt wurde, sie habe bereits eine hohe Stufe künstlerischer Vollendung erreicht. Nachdem Frl. Klassig mit sichtlicher Anstrengung, die einen sehr peinlichen Eindruck auf das Publikum machte, die große Arie aus „Jessonda" zu Ende gebracht hatte, mußte sie darauf verzichten, die noch auf dem Programm angezeigten Mendelssohn'schen Lieder zu singen. Die Spohr'sche Arie war keine gute Wahl für Frl. Klassig. Die Musik dieses Meisters, und besonders diese Arie, singt sich nicht leicht; es gehört ein bedeutender Stimmfond und eine sehr tüchtige technische und musikalische Bildung dazu, um diese großen Schwierigkeiten mit Glück zu überwinden. Ein Glück war es, daß der Pauliner-Gesangverein — als hätte man das Mißgeschick geahnt — zum Vortrage vierstimmiger Lieder für dieses Concert gewonnen war, so daß der Ausfall der weiteren Vorträge der Frl. K. nicht gar zu unangenehm auffiel. Der genannte Verein erwarb sich durch die Lieder: „Schneeglöckchen" von Dürrner, „Wasserfahrt" und „Abschiedstafel" von Mendelssohn wohlverdienten und reichen Beifall. — Interessant war das Harfenspiel des Hrn. G. Krüger (Mitglied der k. Kapelle in Stuttgart), obwohl es auch hierbei nicht ohne Unglück abging. In dem Concertstück „Souvenir d'Espagne" von Godefroid — eine übrigens ziemlich langweilige und gehaltlose Composition — platzten zweimal Saiten, so daß Hr. Krüger sein Spiel unterbrechen mußte. Hierdurch ward das Orchester irre und nur der umsichtigen Leitung des Hrn. Concertmeister David war es zu danken, daß nicht total umgeworfen wurde. Alle Anerkennung aber verdient das Spiel Hrn. Krüger's, der trotz des Mißgeschickes die Fassung nicht verlor. Besonders setzte er seine Virtuosität in der Phantasie aus Lucrezia Borgia von Parish-Alvars in ein glänzendes Licht. Schade, daß die nicht ganz reine Stimmung des Instrumentes etwas störte — eine Folge des öfteren Temperaturwechsels, dem die Harfe durch das Hinein- und Heraustragen in und aus dem vollen Saal in ein kühleres Zimmer ausgesetzt wurde. — Die Symphonie in B-Dur von Beethoven, welche den zweiten Theil bildete, gewährte reichlichen Ersatz für die mannigfachen Fatalitäten im ersten Theile. Die Ausführung derselben war außer einigen kleinen Versehen untadelhaft. Weniger kann man das von der das Concert eröffnenden Ouvertüre zu dem Mährchen „von der schönen Melusine" sagen. Es fehlten hier der bei den Mendelssohn'schen Tongemälden besonders unerläßliche Schwung und die feinere Nüancirung. Wir haben dasselbe Werk in demselben Saale unter des Componisten Leitung, und auch später, bei weitem besser gehört.

Im Theater fand kürzlich eine Wiederholung der Mozart'schen Oper: „So machen es Alle" (Cosi fan tutte) statt und zwar bei sehr leerem Hause. Wir würden dieser Repetition gar nicht gedenken, wenn sie nicht von Neuem den Beweis geliefert hätte, wie wenig sich die meisten der deutschen Sänger zur Darstellung der eleganten Conversationsoper eignen. Besonders aber ist hierzu der größere Theil unseres hiesigen dermaligen Opernpersonals nicht befähigt, und es macht einen höchst widrigen Eindruck, wenn auf der Bühne mit deutscher Schwerfälligkeit geschleppt und im Orchester mit doppelter Dampfkraft gehetzt wird. Wir wollen es nicht näher bezeichnen, wie uns die Charaktere dieser Oper so dargestellt erschienen, namentlich die von Hrn. Brassin und den Frls. Mayer und Buck repräsentirten, wenn wir auch mit Freuden dem Vortrage der großen Arie im zweiten Acte durch Frl. Mayer die vollste Anerkennung zollen. Hr. Behr und Frau Günther-Bachmann machten in Bezug auf das in dieser Oper so nothwendige gewandte Spiel eine rühmliche Ausnahme von ihren Mitspielern, und auch Hr. Widemann — wenn auch als Schauspieler nicht immer gewandt — stellte doch seinen spanischen Cavalier so da, daß kein störender Contrast zwischen den Bewegungen, dem Benehmen des Künstlers und der spanischen Officiersuniform entstand. F. G.

Kleine Zeitung.

Unter der Ueberschrift „Culturgeschichtliche Briefe" brachte die Augsburger Allgemeine Zeitung in der Beilage zu Nr. 29 einen recht interessanten Artikel „das musikalische

Ohr des 18ten und des 19ten Jahrhunderts" von dem bekannten Schriftsteller W. T. Riehl. Der Verfasser geht davon aus „daß die culturgeschichtlich so hochwichtige Erscheinung, daß jedes Zeitalter mit anderem Auge sieht, mit anderem Ohre hört, sich nirgends schärfer beobachten läßt, als bei der jeweiligen Auffassung der Naturschönheit und der Grundformen musikalischer Darstellung. Ich spreche", fährt er fort, „von diesen Grundformen, nicht von den musikalischen Kunstwerken, denn an Dem, was man vergleichungsweise die musikalische Naturschönheit nennen könnte, an den Urformen des hohen oder tiefen Tones, der Klangfarbe, des Zeitmaßes, der Rhythmik ꝛc., erprobt sich am reinsten die unbewußte Umwandlung des musikalischen Ohres im Gegensatz zu der bewußten Weiterbildung des künstlerischen Geschmacks." — Riehl weist nun succesiv die im Laufe der Zeit erfolgte Erhöhung der Orchesterstimmung nach, die Umkehrung des Verhältnisses von Kirchenton und Kammerton („Gluck und Mozart brachten die Tragik aus der Kirche in den Concert- und Theatersaal") und die Erweiterung des Tonumfanges fast aller Instrumente nur nach der Höhe. Bezüglich der Klangfarbe „unterscheide sich die des 18ten Jahrh. von der des 19ten wie matt angelaufenes Gold zu glänzend polirtem." Das ist im Allgemeinen wohl richtig, aber die daraus concludirte „Verdunkelung unseres Ohres für die Auffassung der Klangfarbe des Streichquartettes" können wir nicht zugeben. Vortrefflich dagegen sind die Bemerkungen über den Unterschied der Tanzrhythmen im 18ten und 19ten Jahrhundert. „Unserem modernen Ohre erscheint die langsame Tanzmusik, für die das vergangene Jahrhundert ein sehr feines Ohr besaß, fast als ein Widerspruch in sich". — Daß „wir ebenso sehr rascher im Tempo geworden, als in der Stimmung höher hinaufgestiegen sind", daß die meisten Musikstücke des vorigen Jahrhunderts sich in einer behaglich gemäßigten Weise, comodamente, bewegten, ist ferner gar nicht abzuleugnen, doch bestreiten müssen wir die Folgerung: „Wir leben noch einmal so schnell, wie das 18te Jahrhundert, darum musiciren wir auch noch einmal so schnell". Wir leben noch einmal so viel und wollen deshalb auch noch einmal so viel musiziren. Als charakteristisches Unterscheidungsmerkmal des 19ten vom 18ten Jahrhunderts können wir das Suchen nach möglichst raschem Kunstgenusse schon deshalb auch nicht fassen, weil der berühmteste Aesthetiker des 18ten Jahrhunderts, Wilhelm Heinse, bereits zu seiner Zeit den Ausspruch gethan: „Unser Leben ist kurz; wer uns deshalb ein Ganzes am geschwindesten vor die Seele bringt, erhält den Vorzug". Bemerkenswerth sind ferner die Andeutungen über das Adagio, als ein erst mit der Siegwartsperiode popularisirtes Zeitmaß, und die Umstimmung des musikalischen Ohres in Bezug auf Harmoniefolge. — Zu einer schließlichen erbaulichen Betrachtung über modernes Kunsttreiben giebt uns Folgendes noch einen mahnenden Anlaß: „Die Concertmusik der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts war in ihrer großen Masse eine Belustigung des Verstandes und Witzes. Sie liebte darum kurze Stücke, knappen Periodenbau, kleine Tacte, häufige Wiederholungen desselben Gedankens. Das Alles erfaßt das verständige Ohr leicht, und ergötzt sich an der Vergleichung der in gleicher oder veränderter Form wiederkehrenden Themen. Wir bringen dagegen fast immer ein träumendes, selten ein verständig vergleichendes Ohr mit zur Musik. Darum ist die moderne Musik viel einflußreicher, aber auch viel gefährlicher als die alte. Die Musikstücke wachsen von Jahr zu Jahr mehr in die Länge, damit man während des Vortrags derselben gehörig austräumen kann. Der Periodenbau ist unendlich verwickelter geworden. Früher genügten vier Tacte für eine einfache melodische Phrase, dann 6, dann 8, jetzt kaum 12 und 16. Der alte ehrenwerthe Schicht nannte den jungen Beethoven, als er die breitere Architectonik des Periodenbaues in dessen Compositionen zuerst kennen lernte, ein musikalisches Schwein. Er hörte den Mann der Zukunft mit dem Ohr seiner vergangenen Zeit". Und Angesichts solcher sprechender Thatsachen fahren die Anordner von Concerten fort, in der Zusammenstellung der Programme wahl- und planlos Musik aus dem 18ten auf Musik aus dem 19ten Jahrhundert zu pfropfen, also an dem nämlichen Abend bald an ein vergangenes, bald an ein gegenwärtiges musikalisches Ohr zu appelliren! Man weiß nicht, soll man die souveräne Stupidität des Publikums mehr anstaunen, oder die Consequenz der Tonangeber in zufälliger Willkür und launischer Gewissenlosigkeit? w.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Jenny Lind hat den Ertrag von zwei Concerten, die sie zu Columbus (Staat Ohio) gegeben — 1500 Dollars — zur Errichtung eines Lehrstuhls für scandinavische Sprachen in jener Stadt bestimmt.

Frau v. Marra gastirte kürzlich mit vielem Erfolge in Nürnberg, trotzdem daß sie kurze Zeit nach dem Gastspiele der Sontag auftrat.

Willmers concertirt gegenwärtig mit vielem Beifall in Holland.

Neue und neueinstudirte Opern. Im k. k. Hofoperntheater zu Wien wird die „Entführung aus dem Serail" demnächst neu in Scene gesetzt gegeben werden. Frau de la Grange wird die Constanze, Hr. Ander den Belmonte singen.

Rosenhain's Oper „der Dämon der Nacht" ward am 8ten Januar mit vielem Beifall zum ersten Male in Brüssel gegeben.

Eine große fünfactige Oper vom Herzog de Litta „Maria Giovanna" hat durch den großen scenischen Pomp in Turin sehr viel Erfolg gehabt. Der Herzog ist ein unermeßlich rei-

cher Dilettant, der alle Decorationen und Costüms zu seinem Werke aus eigenen Mitteln beschaffte. Auf diese Weise läßt sich leicht der Beifall einer gaffluftigen Menge erreichen!

Der Sohn des israelitischen Cantors Sulzer zu Warschau und Bruder der Sängerin hat eine Oper „Sardanapal" vollendet, welche in genannter Stadt zur Aufführung kommen wird.

Nicolai's Oper „die lustigen Weiber von Windsor" haben auf den k. k. Hofopeentheater in Wien kein großes Glück gemacht. Um die Oper mehr zu beleben, hat der k. k. Hofkapellmeister und ehemalige Nationalgardist, Hr. Proch, sich entschlossen, Recitative zu Nicolai's Werk zu schreiben.

Vermischtes.

Einem Privatbriefe aus Schwerin entnehmen wir folgenden Passus: „Wagner's prachtvoller Tannhäuser hat ungeheures Furore gemacht. Aus allen Gegenden wallfahren die Leute hierher, um dieses colassale Werk zu hören. Samstag den 14ten fuhr ein wegen der Aufführung des Tannhäuser eigens dazu veranstalteter Separat-Train von Wismar hierher mit angekündigten 250 Personen. Uebrigens wird die Oper auch recht gut gegeben. Ein vorzügliches Lob verdient namentlich der erste Tenorist Young als Repräsentant der Titelrolle, der dieselbe der Aufgabe würdig durchführte und sich den brillantesten Erfolg errang".

Der Instrumentmacher Ertl in Preßburg hat eine Guitarre mit drei verschiedenen Hälsen erfunden. Der erste derselben hat sechs Saiten in der gewöhnlichen Stimmung, der zweite ebensoviel in den Terzen und der dritte in den Octaven der Töne des ersten Halses gestimmte. Dies Instrument soll sehr schön klingen und nicht schwierig zu spielen sein. — Auch ein neues Messinginstrument ist von Leobschütz in Olmütz erfunden worden. Es heißt Claeifon und soll im Ton Aehnlichkeit mit dem Violoncell haben.

Das k. k. Hoftheater in der Burg hat jetzt seinen alten Namen „k. k. Hofburgtheater" wieder angenommen und den aus der Revolutionszeit stammenden „Hof- und Nationaltheater", den es seit 1848 führte, wieder abgelegt.

Der Kapellmstr. A. M. Storch in Wien arbeitet zur Zeit an einer „Liedertafel-Oper" betitelt „Veilche und Rose", Dichtung von A. Blankowski. Dieselbe wird bei Glöggl in Wien im Stich erscheinen.

Während der siebenmonatlichen Intendantur des ehemaligen Hrn. Gardelieutenants v. Hülsen hat sich in der Casse der königlichen Theater in Berlin ein Deficit von 25,000 Thalern ergeben. Da in neuerer Zeit die Theilnahme für das Theater in Berlin eher gestiegen, als gefallen ist, da das königstädtische und französische Theater in Wegfall gekommen, dagegen aber interessante Gastspiele — z. B. das Rogers — den k. Theatern und namentlich der Oper viel Vorschub leisteten, so wäre ein solcher Ausfall nicht recht zu begreifen, wenn die Schneider-Rechnungen nicht Aufklärung darüber gäben. In diesen 7 Monaten sind nicht weniger als 30,000 Thaler (schreibe dreißigtausend Thaler) für neue Costüms verausgabt worden — macht für das Jahr circa 40,000 Thlr! Ein solcher Aufwand ist selbst an der großen Oper zu Paris nie gemacht worden. Dem Vernehmen nach wollen die Berliner Schneider ihren großen Mäcen in dankbarer Anerkennung seiner Verdienste um die Kunst der Nadel und des Bügeleisens aushauen lassen, d. h. in Stein, und ihn zum Ehren-Obermeister ihrer Zunft creiren.

In Paris fügen jetzt einige Wohnungsvermiether als Empfehlung für die zu vermiethenden Quartiere ihren öffentlichen Anzeigen bei, daß in der Nachbarschaft kein Clavierpauker und anderer Musikmacher wohne.

Dem bei J. J. Weber in Leipzig erscheinenden Volkskalender für das Jahr 1853 soll als musikalische Beilage das Lied der deutschen Studenten aus Gustav Kühnes's Drama „Kaiser Friedrich vor Prag" beigegeben werden. Die Verlagshandlung hat für die Composition, welche von den Preisrichtern als die beste erkannt wird, ein Honorar von 25 Thalern in Gold ausgesetzt.

Aus Petersburg erfährt man, daß gegenwärtig Verdi's Opern dort einen fabelhaften Erfolg haben. Alles schwärmt für dieselben, Vieuxtemps mußte z. B. in einem Concerte seine Lombarden-Phantasie dreimal wiederholen! Es ist ganz natürlich, daß die aus Patchouli, Rindsleder und Zuckerwerk zusammengesetzten unsterblichen Werke Verdi's unter der auf leere Aeußerlichkeiten gestellten und in Genußsucht versunkenen Aristokratie Rußlands großes Furore machen müssen.

Jenny Lind hat sich kürzlich zu Boston mit dem Pianisten O. Goldschmidt aus Hamburg vermählt. Der junge Virtuos zählt 22 Jahre, die Nachtigall hat schon einunddreißig Mal die Blumen blühen und verblühen sehen.

Intelligenzblatt.

Compositions-Kampf.

Der städtische **Männergesang-Verein** zu Düsseldorf hat beschlossen, mit dem am 1. August 1852 stattfindenden grossen Gesäng-Wettstreite einen

Compositions-Kampf

zu verbinden, und ladet die deutschen Componisten hiermit ein, sich an demselben zu betheiligen. Von dem Wunsche beseelt, drei ausgezeichnete Lieder zu erwerben, setzt er drei Preise fest, die von einer später bekannt zu machenden Jury von 5 Preisrichtern den 3 besten neu componirten, noch nicht im Drucke erschienenen Liedern zuerkannt werden sollen.

1. Preis 10 Frd'or = 100 Fl.
2. „ 8 „ = 80 „
3. „ 5 „ = 50 „

Die Betheiligung an dem Compositions-Kampfe ist an die folgenden Bedingungen geknüpft:

a) Die Lieder müssen für mehrstimmigen Männergesang ohne Begleitung geschrieben sein. Der Text ist freigegeben, darf jedoch weder in religiöser, noch in politischer Beziehung verletzenden Inhalts sein.

b) Ein und derselbe Componist darf nicht über 3 Lieder einschicken.

c) Jede auf Betheiligung Anspruch machende Composition muss, leserlich geschrieben, längstens bis zum 15. Juni d. J. in Partitur und einfach ausgeschriebenen Stimmen an die Direction des städtischen Männergesang-Vereins zu Düsseldorf mit einem Motto versehen franco eingesandt werden. Ein versiegelter Zettel, der aussen dasselbe Motto, innen den Namen des Componisten enthält, ist beizulegen.

d) Sollten jedoch die 3 besten der eingesandten Lieder den Ansprüchen der Jury nicht genügen, so ist der Männergesang-Verein nicht gehalten, unter Allen Umständen die ausgesetzten Preise zu vergeben.

e) Der städtische Männergesang-Verein erlangt durch die Auszahlung der Preise das ausschliessliche Eigenthum der preisgekrönten Lieder, und steht demselben das alleinige Verlagsrecht zu.

Die Sieger werden am Schlusstage des Gesang-Wettstreites öffentlich proklamirt, und die Preise ihnen auf das Schnellste zugestellt. —

Düsseldorf, den 14. Februar 1852.

Das Comité:

Hammers, Bürgermeister.

G. Cramer. F. A. Deus. W. Dietze. J. P. Giesbers, jr. **W. Herchenbach. Hölterhoff. P. Junckerstorff. W. Knappe,** Director. **L. Lupp,** sen. **Fr. Nebe. Peipers. W. Schmitt. Th. Schmitz. Fr. Seyppel. A. Strauven. J. C. van der Beeck.**

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. № 11. Den 12. März 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Concertmusik.

Symphonien.

Robert Schumann, Op. 97. Dritte Symphonie (Es-Dur) für grosses Orchester. Partitur. — Bonn, bei N. Simrock. Preis 20 Fr.

Mit Vergnügen berichten wir zuerst, daß wir in den Befürchtungen, die wir in Bezug auf die neue Symphonie Schumann's zu hegen veranlaßt worden waren, nach Durchsicht derselben uns insofern einigermaßen getäuscht gefunden haben, als zwar dieses Werk nicht nur in der hinreichend bekannten Art und Weise des Componisten überhaupt, sondern auch in der nämlichen musikalischen Manier gehalten ist, welche die Compositionen seiner neuesten Epoche charakterisirt, gleichwohl aber innerhalb dieser Manier verhältnißmäßig klar, wenigstens viel klarer erscheint, als die Berichte vom Rheine her vermuthen ließen, sowie von einer außerordentlichen Gestaltungskraft (weniger jedoch von einer starken melodischen Erfindungskraft) des Componisten zeugt und von einer sehr bedeutenden Wirkung im Ganzen wie im Einzelnen sein muß. Wir haben früher versprochen, über die neueste musikalische Art und Weise Schumann's bei Gelegenheit eines größeren Instrumentalwerkes ausführlicher uns auszusprechen: dies soll nunmehr, jedoch statt im Eingange dieser Kritik, in einem besonderen Artikel geschehen, den wir der Besprechung der vorliegenden Symphonie bald nachzuschicken gedenken. Es wird dadurch die gar zu übermäßige Ausdehnung der heutigen Kritik vermieden und für unsere allgemeineren rein musikalischen Bemerkungen ein guter Grund in den Beispielen gelegt, die wir bei dieser Gelegenheit doch einmal geben müssen, soll dem Leser ein schwacher Begriff von der eigentlichen Beschaffenheit des neuen Werkes verschafft werden. Indem wir hier also eine Recension alten Styles geben, schicken wir ihr als Eingang blos die nöthigen „historischen" Bemerkungen voran.

Das mehrsätzige Tonwerk der Symphonie oder Sonate sucht seinen Ursprung in einer Dreiheit, die dem Componisten gestattete, in den hauptsächlichsten und unterschiedensten von allen denkbaren Charakteren einer „weltlichen" Tonkunst sich auszusprechen. Halten wir uns an die Physiognomie, welche die einzelnen Sätze der uns vorliegenden dreisätzigen Tonwerke im Allgemeinen und der Mehrzahl nach offenbaren, so dürfen wir jene drei Toncharaktere bezeichnen als: ernst-breit (erstes Allegro), sanft-langsam (Andante) und lebhaft-heiter (Finale). Die Formen für die Aussprache dieser Charaktere standen in der Hauptsache fest und der Componist war zufrieden, sie mit einem seinem musikalischen Naturell entsprechenden Inhalte rein musikalischer Art zu erfüllen, ohne durch ein anderes Band, als das ganz äußerliche eines auf die nächsten Verwandschaftsgrade gegründeten Tonarten-

wechsels Das anzustrebrn, was wir heut zu Tage „inneren Zusammenhang" nennen. Im Gegentheile: dieser von uns so emsig gesuchte und versuchte innere Zusammenhang der einzelnen Sätze des mehrsätzigen Tonwerkes widerstrebt gradezu der Urform der Sonate und ihrem Entstehungsgrunde, welchen Entstehungsgrund wir bezeichnen dürfen als: Absicht der Entwicklung verschiedenartiger Charaktere auf Grund einer blos musikalischen rein äußerlichen Einheit. Noch viel deutlicher als die dreisätzige Sonatenform zeigt diese Absicht die Suitenform, deren viel zahlreichere Einzelnsätze bekanntlich sämmtlich in einer Tonart stehen. Ueberhaupt würde man sehr Unrecht thun und namentlich sehr „unhistorisch" handeln, wenn man Anforderungen, die wir auf Grund Beethoven'scher Kunstthaten heut zu Tage zu machen uns gewöhnt haben, auch an die Tonwerke der Componisten einer Vergangenheit stellen wollte, die, von unserem Kunstidealismus noch völlig unberührt, das Kapitel von einem musikalischen „Inhalte" in unserem höheren Sinne gar nicht kannten, sondern in der Musik eben nur die Kunst erblickten, Töne mit einander zu verbinden auf Grund gewisser conventioneller Normen. So mußte denn auch das energische Anstreben eines wirklichen innerlichen Zusammenhanges der einzelnen Sätze der Symphonie endlich zum völligen Umsturz der Urformen des mehrsätzigen Tonwerkes führen, wovon weiter unten die Rede sein wird.

Die Erweiterung der dreisätzigen Urform zur viersätzigen Symphonieform durch Hinzunahme des reinen Tanzes, der seine Stellung zwischen Andante und Finale erhielt, ist eine historische Thatsache, gereichte aber keineswegs zum Vortheil der Kunstform als solcher, denn in jedem Falle wurden durch diese Erweiterung an einer Stelle des Ganzen die Charaktere überflüssiger Weise gehäuft: der langsame Tanz nämlich mußte im Wesentlichen mit dem Andante, der schnelle Tanz dagegen mit dem Finale mehr oder weniger zusammenfallen. Daher steht noch heute im viersätzigen Tonwerke, dessen drei Hauptsätze den Urcharakter offenbaren, das rasche Scherzo besser vor, als nach dem langsamen Satze. Ueberhaupt aber ist es mit der Viersätzigkeit des Tonwerkes beinahe wie mit der unglückseligen Vieractigkeit des Dramas: die Drei ist auch im Drama die Urzahl und mag sich zur Fünf erweitern, nur nicht aber zur Vier. Es ist nun einmal so: erkläre es, wer da kann und mag. — Sich selber sprach in der viersätzigen Symphonieform der durchaus naive Haydn aus, und insofern das Wesen dieses Componisten allerdings durch einen Grundzug sich auszeichnete, erreichte er auch unwillkürlich einen gewissen, obschon für den Kunstgenießenden sehr losen, für den Wissenden aber noch immer sehr zweifelhaften inneren Zusammenhang der einzelnen Sätze der Symphonie: er haydnisirte nämlich den Urcharakter dieser Sätze und so mußte es wohl kommen, daß sein erstes Allegro selten wahrhaft breit, sein langsamer Satz selten als wirkliches Adagio ausfiel. Mozart dagegen, dessen künstlerische Naivetät außer allem Zweifel ist, erscheint uns gleichwohl Haydn gegenüber und in Bezug auf die Symphonieform fast als ein Form-Speculant: und in der That, indem er die Symphonie als Kunstform auf die höchste Stufe der Vollkommenheit erhob, erreichte er — bei einer außerordentlichen specifischen Begabung und (was hier noch wichtiger ist) bei der vollkommen reinen harmonischen Stimmung seines Inneren — zugleich auch denjenigen innerlichen Zusammenhang der einzelnen Sätze der Symphonie, der auf Grund der überkommenen und im Wesentlichen doch immer unveränderlichen Urform überhaupt zu erreichen war: seine ersten Allegro's sind stets breiter, als seine Finales; die Aufeinanderfolge eines Adagio und eines lebhaften Finale mildert er stets durch das Einschiebsel einer minder lebhaften Menuett; seine Einzelnsätze sind viel mehr ein Kunstganzes, als die der Haydn'schen Symphonien, was sich z. B. recht deutlich in dem ersten und dem letzten Satze seiner G-Moll Symphonie zeigt, deren Wiederholungstheile durchweg in Moll stehen, wodurch hauptsächlich der einige Hauptcharakter der ganzen Symphonie festgestellt wird. An Mozart's Instrumentalwerken kann man auf der einen Seite recht deutlich inne werden, wie wichtig überhaupt die Form in der Tonkunst ist, während auf der andern Seite allerdings die Erlernbarkeit und Nachahmung dieser Form nach den Mustern Mozart's auch dargethan hat, daß der eigentliche Kern der Mozart'schen Musik keineswegs nachahmbar ist. So lange Beethoven auf dem Wege Mozart's wandelt, d. i. in seiner ersten Symphonie, vermag er auch weder die Kunstform zu ändern, noch zu steigern: er erscheint als bloßer Nachahmer von allerdings höchster Begabung. Im Verlaufe aber seiner weiteren inneren Entwicklung vollbringt er den völligen Umsturz der Urform der Symphonie, und wahrlich nicht aus willkürlichem musikalischem Ermessen, sondern in nothwendiger Folge von höheren Kunstabsichten, wie sie vor ihm kein Tonkünstler verfolgt hat. In seiner heroischen Symphonie tastet Beethoven den Urcharakter der einzelnen Sätze im Wesentlichen allerdings noch nicht an: er bildet ihre Formen blos bis in das Riesenmäßige aus und modificirt ihren Charakter nach einer vorgefaßten Hauptidee, deren Erörterung hier ganz gut unterbleiben kann; in seiner C-Moll Symphonie aber greift er die Kunstform der Symphonie in ihrem innersten Kerne an und vernichtet auf der formellen Basis des Gegebenen die Ueberlieferung ihrem „Wesen" nach auf das Voll-

ständigste: sein erstes Allegro ist hier nicht sowohl breit, als vielmehr flüchtig, wenn auch gewaltig, — sein Finale erscheint dagegen pomphaft und breit, — sein Scherzo offenbart zum ersten Male auch nicht eine Spur vom Tanze, — zum ersten Male ferner verknüpft er zwei einzelne Sätze unmittelbar mit einander und versucht auf diese Weise einer sittlichen Nothwendigkeit musikalische Gestalt zu geben, die eine Stimmung aus der andern durch rein musikalische Mittel zu entwickeln. Hierbei wendet er auch zum ersten (und einzigen) Male (übrigens auf eine sehr bescheidene Weise) das Mittel an, durch ein blos musikalisches, zunächst rhythmisches, Motiv die Beziehung der einzelnen Tonsätze auf einander und damit ihren inneren Zusammenhang herzustellen, beziehendlich zu fördern. Eine solche Kunstmittelverwendung konnte nur durch eine höhere ideale Absicht des Tondichters veranlaßt werden. Obwohl die ganze Entwicklung Beethoven's abgeschlossen vor uns liegt und die Kritik sonach das Recht hat, die Erklärung der Erscheinungen dieser Entwicklung im Einzelnen wie im Zusammenhange auf jedem nur denkbaren Wege zu versuchen, so befassen wir uns bei gegenwärtiger Gelegenheit doch lieber gar nicht mit einer Seite unserer Kunst, die allein der ästhetischen Speculation zugänglich ist, sondern halten uns zunächst an das Reale der musikalischen „Form" und constatiren blos aus der Beschaffenheit dieser Form das Dasein höherer künstlerischer Absichten, nicht aber die Beschaffenheit dieser Absichten, gehen daher auch, nachdem wir das Dasein solcher Absichten in Beethoven hinreichend dargethan haben, sogleich auf Schumann über.

Mit Beethoven im Allgemeinen und dem Beethoven der C-Moll Symphonie im Besonderen hat nun Schumann schon in seiner zweiten Symphonie zunächst die höhere Kunstabsicht gemein, sodann aber auch das Streben, die innere Zusammengehörigkeit der einzelnen Sätze des Symphonie-Ganzen durch rein musikalische Beziehungen (als da eben sind: Verwendung des nämlichen Gedankens in mehreren Sätzen) auch äußerlich darzustellen: wir brauchen in Bezug auf dieses Streben nur an das Motiv



zu erinnern, das im ersten und letzten Satze seiner vorigen Symphonie auftritt. Daß trotz dieser Verwandtschaft Schumann's mit Beethoven der specifisch musikalische Styl des ersteren nicht nur nicht in Beethoven wurzelt, sondern ein Reactionsversuch nach der kühnen Revolution des Letzteren ist, gedenken wir ein anderes Mal darzuthun und damit die fruchtbarste Kritik der ganzen neueren Richtung in der Tonkunst zu üben. Dagegen vermögen wir uns weder jetzt noch später herbeizulassen, jenen oben erwähnten höheren Kunstabsichten des Componisten nachzuspüren. Im Gegentheile: könnte er eine solche Forderung an die Kritik stellen, so hätte ihm diese blos zuzurufen: Du hast Dich in der Wahl der Kunstmittel vergriffen, sobald es in Deiner Symphonie auch Etwas „zu verstehen" giebt; nimm die Kunst des Wortes oder die plastischen Künste zu Hülfe, wenn Du Dich mit Deiner Musik nicht blos an das Ohr und Gefühl der Menschen wendest, sondern auch an ihren Verstand oder ihr Auge!

Wir dürfen nunmehr dem vorliegenden Tonwerke eine speciellere Besprechung widmen. Dasselbe besteht aus fünf einzelnen Sätzen, und hierin geht, wenigstens in Bezug auf die Symphonie, Schumann über Beethoven hinaus, der gleichwohl in anderen Werken der Kammermusik, z. B. in seinem Septett, selbst bis zur Sechssätzigkeit sich verstiegen hat. Man hat bei Beethoven jedoch die Symphonie scharf zu trennen von seinen übrigen Instrumentalwerken, mindestens da, wo der poetische Inhalt des absolut-musikalischen Kunstwerks in Frage kommt. Denn trüge jenes Septett Beethoven's auch eine viel spätere Opuszahl, so wäre doch schon der Gattung wegen, der es angehört, von vorn herein anzunehmen, daß die Mehrsätzigkeit desselben nicht sowohl Resultat einer höheren Kunstabsicht, einer poetischen Idee, sondern willkürlich musikalisches Belieben sei, oder will man diesen letzteren Ausdruck nicht gelten lassen, so sagen wir: Versuch des absoluten Musikers, die Form an und für sich zu ändern, zu erweitern, neu zu gestalten. Dasselbe würde von der Sonate gelten, die Beethoven zuweilen auf die Zweisätzigkeit herabgedrückt, verengert hat. Der Charakter eines jeden der fünf einzelnen Sätze der Schumann'schen Symphonie ist ein streng einiger und in sich abgeschlossener, wie dies in den Symphoniesätzen Beethoven's stets auch, in den Sätzen der zweiten Symphonie Schumann's jedoch nicht durchaus der Fall ist. Der erste Satz des vorliegenden Werkes, ein lebhafter $\frac{3}{4}$tact in Es-Dur, offenbart einen kühnen, kräftigen Charakter; der zweite Satz ist ein sehr mäßiges Scherzo in C-Dur $\frac{3}{4}$tact, der dritte ein nicht schneller $\frac{4}{4}$tact in As-Dur; der vierte Satz, ein feierlicher $\frac{4}{4}$tact in Es-Moll, ist in einem religiösen, der fünfte ein lebhafter $\frac{4}{4}$tact in Es-Dur, wieder im kräftigen Charakter des ersten Satzes gehalten. Der in der Hauptsache übereinstimmende oder doch wenigstens nicht wesentlich verschiedene Charakter des ersten und letzten Satzes der Symphonie kann nur als eine Modification, nicht aber als eine wirkliche Umwandlung der Urform erscheinen; als eine eben solche Modification, wenn nicht etwa gar als eine Restauration des Tanzes, der ursprünglich Menuett, d. h. mäßig, aber nicht schnell war, erscheint auch das mehr langsame als rasche Scherzo. Die hier eben genannten Erscheinungen sind nicht neu, son-

dern haben bereits ihren Vorgang, wenn nicht in der Symphonie, so doch in denjenigen zahllosen Tonwerken der Kammermusik, die von der Sonate bis zum Quintett und noch höher hinaufsteigen, und in denen fast eine jede Modification der Tончaraktere, die innerhalb der Urform — ohne diese umzustoßen — nur möglich war, auch wirklich versucht worden ist. Der Umsturz dieser Urform konnte — wie schon früher gesagt wurde — nur aus dem Drange nach Darstellung einer höheren Idee, nicht aber aus den Experimenten mit einer historisch gegebenen Form hervorgehen. Schumann ist daher mit dem ersten, zweiten und letzten Satze seiner Symphonie eben so wenig neu, als mit dem dritten Satze derselben, welcher im Wesentlichen mit unseren Andantes zusammenfällt. Völlig neu ist dagegen das Einschiebsel eines langsamen (vierten) Satzes, der in keiner Weise mit unseren langsamen Sätzen, deren Charakter vom Andantino und Allegretto bis zum Adagio und Largo einen ungeheuern Spielraum hat, eine Aehnlichkeit, sondern durch seine gesammte Haltung die Absicht einer specifischen „Kirchenmusik" offenbart, demnach also ein Element in die Symphonie bringt, das deren eigentlicher Bestimmung wiederstreitet. Bei Gelegenheit der speciellen Besprechung des vierten Satzes werden wir diese absolut neue und befremdliche Erscheinung einer näheren Erörterung unterziehen. Die Verknüpfung aber der verschiedenen Toncharaktere des Schumann'schen Werkes zu einem von einer dichterischen Idee getragenen Musikganzen überlassen wir — wie schon gesagt — den Grüblern und Phantasten, glauben durch das Vorangeschickte dem historischen Theile unserer kritischen Aufgabe vorläufig genügt zu haben und wenden uns nun zu dem rein musikalischen Theile dieser Aufgabe, indem wir die Beschaffenheit jedes einzelnen Symphoniesatzes noch etwas näher ins Auge fassen.

(Schluß folgt.)

Ein zweiter Ausflug nach Weimar.

Von

F. Brendel.

Am 29sten Februar fand die erste Aufführung des „Tannhäuser" in Weimar unter Liszt's Direction Statt, die erste dieser Saison. Auch dieser Aufführung wohnte ich bei, und verdanke derselben einen nicht minder großen Genuß als der des „Lohengrin". Es kann eben so wenig, wie in meinem ersten Berichte, hier meine Absicht sein, mich in ausführlicher Schilderung zu ergehen; einige Andeutungen aber über den Eindruck, der mir durch dieses Werk wurde, halte ich nicht für überflüssig. Ich lege gerade auf diesen Punkt, auf eine Darlegung des Gefühlseindruckes, Gewicht. Wir sind jetzt dahin gekommen, daß wohl Niemand mehr dem Schöpfer des Tannhäuser und Lohengrin hohe Befähigung, Geist, Genialität abstreitet; wohl aber scheint es, als ob man hin und wieder noch an der außerordentlichen Macht des Eindrucks zweifelte, an einer durchaus einheitsvollen, durch nichts gestörten Gesammtwirkung, wie eine solche nur den größten Kunstwerken eigen ist.

Tannhäuser ist die Vorstufe zum Lohengrin; jenes Werk vermittelt den Uebergang zu dieser aus einem völlig neuen Boden erwachsenen Schöpfung; es ist minder durch eine große Kluft von der älteren Richtung geschieden, obwohl auch es schon weit genug von derselben entfernt ist... Tannhäuser liegt der gewöhnlichen Auffassung formell näher; aber auch der Inhalt ist populärer, ist dem Menschlichen minder fern gerückt. Bewegt sich Lohengrin in einer Sphäre, welche über demselben steht, dem Natürlich-Menschlichen entfernt, so fühlen wir uns hier sogleich heimisch, sind minder genöthigt, aus uns herauszugehen. Auch was die Darstellung betrifft, bemerken wir etwas Aehnliches. Im Lohengrin erscheint Alles wie in Erz gegossen, das Bedeutende drängt sich Schlag auf Schlag, hier, im Tannhäuser, ist uns Raum gegeben, von der Macht der Eindrücke uns zu erheben. Dies erklärt die Wirkung. An Größe des Eindrucks kommt das ältere Werk dem neueren nicht blos gleich, dieselbe ist insbesondere bei mit Wagner's Richtung minder Vertrauten im Tannhäuser augenblicklich wohl eine noch gesteigerte. Tannhäuser erscheint menschlich, liebenswürdiger, Lohengrin größer, übermenschlicher. Entzündet das letztere Werk eine hohe Begeisterung in uns, ein heiliges Feuer, so faßt uns das erstere mit menschlicher, mächtiger Leidenschaft. Dazu kommt, daß Tannhäuser aus dem Innersten des deutschen Herzens entsprungen ist; es ist deutsche Schwärmerei darin, es ist ein ächt nationales Werk. Wie man nur in Momenten der Sammlung den höchsten Schöpfungen des Geistes gegenüber tritt, und sich scheut, dieselben in das tägliche Leben herabzuziehen, so mag man Lohengrin auch nur in einer Stimmung nahen, welche schon gehoben, von den Eindrücken der Umgebung sich ganz befreit hat; Tannhäuser ist aus irdischerem Stoff gewoben, und wir empfinden das Verlangen, oft uns diesem Eindruck hinzugeben. Von beiden Werken aber ist zu sagen, daß es nichts giebt in der früheren und gegenwärtigen Oper, was eine gleich mächtige Erregung hervorzubringen im Stande wäre. Wohl mögen Gluck, Mozart, zu ihrer Zeit ähnliche Wirkungen erreicht haben; hier haben wir das Ideal der Neuzeit, unser Ideal, vor uns, und fühlen uns im innersten

Mittelpunkt unseres Wesens erfaßt. In der That: beide Werke haben Momente, wo man sich der Darstellung entziehen möchte, weil man fürchtet, der Größe des Eindrucks zu unterliegen, wo man eine alle Schranken überwältigende Ergriffenheit kaum zu beherrschen vermag. Zu diesen Momenten gehören die Scene der Elisabeth und des Tannhäuser, so wie der Sängerkrieg im zweiten, endlich der ganze dritte Act. Gegen den Schluß des zweiten Actes, Alles das, was der Entscheidung beim Sängerkrieg folgt, habe ich einige Bedenken. Mir erschien dieser Schluß etwas gedehnt, und die vorausgegangene Erregung mehr als wünschenswerth herabstimmend.

Zwei Bemerkungen sind es, die ich nicht unterlassen mag, hier noch hervorzuheben; die eine betrifft Wagner's Frauengestalten, diese unendliche Zartheit, Keuschheit, Innigkeit, die er denselben verliehen. Es ist vorzugsweise das Kennzeichen des ächten Genius, die Tiefe des weiblichen Herzens zum Ausdruck bringen zu können, und dies ist dem Dichter in einer Weise gelungen, daß sich seine Schöpfungen dem Herrlichsten anreihen, was wir besitzen. Die zweite meiner Bemerkungen gilt Wagner's Charakterzeichnung. Diese erscheint von einer Vortrefflichkeit, daß er auch hierin den Größten sich anschließt. Von hinreißender Wirkung ist im Tannhäuser der Contrast der strengen, hohen, ernsten Seelenschönheit Wolfram's von Eschinbach, und der bezaubernden Liebenswürdigkeit Tannhäusers, wie derselbe namentlich im Sängerkrieg zur Entfaltung kommt.

Von besonderem Interesse war für mich die Ouvertüre. War es doch diese Ouvertüre, welche hier in Leipzig Fiasco gemacht, welche auch mir, dem damals mit Wagner's neuer Richtung noch ganz Unbekannten, im hohen Grade mißfallen hatte, diese Ouvertüre, welche der früheren Abneigung der Leipziger gegen den Tonsetzer gewissermaßen ein Recht gab. Daß hier jedenfalls ein großes Unrecht begangen worden, leuchtete mir schon ein, als ich Tannhäuser im Clavierauszug kennen lernte, obschon dieser über die Ouvertüre kein Urtheil gewährt. Merkwürdiger enttäuscht bin ich aber kaum worden, als bei der nunmehrigen Bekanntschaft, durch diese vortreffliche Darstellung, gegen die die damalige Leipziger jedenfalls eine den Charakter des Tonstücks gänzlich verkennende war. Ich habe mir das Werk auch jetzt noch nicht ganz zu eigen gemacht, da es wiederholten Anhörens bedarf, da man insbesondere die Oper schon ein Mal gehört haben muß, um mit demselben sich völlig vertraut zu machen; so viel aber ist mir klar geworden, daß diese Ouvertüre eine höchst charakteristische, gewaltige Schöpfung ist, ein Werk für das man, hat man es vollständig erfaßt, schwärmen kann.

Es hat sich hier im Besonderen, sowie in Bezug auf Wagner überhaupt wiederholt, was das Loos aller bahnbrechenden Genies gewesen ist, jahrelanges Mißverständniß. Als er unter uns weilte, haben wir ihn nicht erkannt, — waren doch manche Blätter sehr angelegentlich bemüht, die albernsten Mährchen über ihn zu verbreiten, — und es erweckt ein eigenes, wehmüthiges Gefühl, daß er erst, seit er uns verlassen, heimischen Boden unter uns gewonnen. Diese Zeit der Verkennung ist indeß glücklich vorüber. Schon ist unter den Urtheilsfähigsten kein Zweifel mehr über die siegreiche Geltung dieser neuen Richtung, über den Umschwung der Kunst, der an sie sich knüpft. Alt und neu trennt sich, es hat sich Jeder zu entscheiden, welche Wege er in Zukunft betreten will.

Die Aufführung in Weimar war auch dies Mal eine sehr treffliche; ein besonderes Interesse erhielt dieselbe dadurch, daß Hr. Götze, nachdem er schon seit längerer Zeit nicht mehr aufgetreten, die Titelrolle, eine seiner hervorragendsten Gesangs- und Spielpartien, gewählt hatte, um damit von der Bühne Abschied zu nehmen. Der treffliche Harfenist Krüger aus Stuttgart, den wir vor Kurzem im Leipziger Gewandhausconcert hörten, hatte die Ausführung des in dieser Oper bedeutenden, wahrhaft glänzenden Harfenparts übernommen. Frl. Fastlinger sang vor ihrer Abreise die Rolle der Venus. Hr. und Frau von Milde leisteten auch in diesem Werke so Vorzügliches, wie im Lohengrin. Ich habe versäumt, mir einen Theaterzettel geben zu lassen, und vermag deshalb die übrigen Darsteller nicht namhaft zu machen. Die Aufnahme von Seiten des Publikums war abermals eine enthusiastische und das Haus überfüllt. Viele Fremde, unter ihnen Kühmstedt, Robert Franz, waren anwesend.

Dresdner Briefe.

I. Die Oper und Frau Sontag.

Am 9ten März 1852.

Das Gastspiel der Frau Henriette Sontag schon an und für sich, namentlich aber auch in Verbindung mit der hierortigen Beurtheilung des in Nr. 7 dieser Zeitschrift erschienenen Artikels über diese Dame darf mir wohl als eine hinreichende Veranlassung zu einem ersten Briefe aus Dresden gelten.

Um zunächst von der Oper im Allgemeinen zu reden, so ist seit Neujahr unser gewöhnliches Repertoir durch die neue einactige Oper: „Gute Nacht, Herr Pantalon"! mit Musik von Grisar, sowie durch die neueinstudirten Opern „Jessonda" und „die Schwestern von Prag" bereichert worden. Spohr's Jessonda vermochte gleichwohl nicht, eine besondere

Theilnahme sich zu gewinnen und zwei Vorstellungen dieser Oper gingen fast spurlos vorüber. Die alte Oper Wenzel Müller's dankte den eigenthümlichen Anforderungen des Fastnachtsdienstags ihre Auferstehung von den Todten und dieser einmaligen Auferstehung auch noch eine Wiederholung. Das Operchen aus der französischen Fabrik hat mehre Vorstellungen erlebt und gerade so viel Anklang gefunden, als in Berücksichtigung der Umstände, daß der ganze Genre, zu dem es gehört, hier weder sehr geliebt noch sehr gepflegt ist und daß wir daher auch geeignete Kräfte für eine vollkommen entsprechende Darstellung der Stücke dieses Genres nicht besitzen, zu erwarten war. Am vorletzten Februar dieses Schaltjahres nun trat zum ersten Male Frau Sontag auf: bis auf den heutigen Tag sang sie in der Nachtwandlerin, der Regimentstochter (2mal), in Martha und Figaro's Hochzeit; morgen tritt sie — vorläufig zum letzten Male — im Barbier von Sevilla auf; alsdann reist sie nach Prag, kehrt — wie man sagt — von Prag jedoch nach Dresden zurück, um hier noch einige Gastrollen oder auch wohl nur ein Concert zu geben.

Wenn unsere höchst moralischen Zeitungsschreiber erst von der „allgemeinen Indignation" sprechen, die eine literarische Kundgebung erregt haben soll, so darf man gewiß sein, daß das Gewebe der Heuchelei und des Unverstandes, wie es in der Gegenwart alle Kreise des öffentlichen Lebens überzieht, durch den rücksichtslosen Ausspruch einer recht handgreiflichen Wahrheit ein arges Loch bekommen hat. So wenig ich verhehle, daß man unmittelbar nach dem Bekanntwerden des Artikels in Nr. 7 hier Partei gegen seinen Verfasser und für die noch ungehörte Dame nahm, so wenig darf ich unterlassen zu erwähnen, daß schon nach dem ersten Auftreten derselben mehr als ein Kunstverständiger ganz von selber mir die Versicherung entgegen brachte: dieser Verfasser habe denn doch ganz Recht gehabt, und sein Artikel enthalte nur die reine Wahrheit. Nachdem mit Mühe und Noth ich selber endlich Frau Sontag gehört, kann ich nichts Anderes sagen, als was wir Alle ja wissen: sie besitzt eine sehr kleine, in einigen Lagen nicht eben angenehm lautende, in den Hauptlagen jedoch sehr süß flötende Stimme; sie singt mit ganzer Stimme nicht selten unrein, im Piano dagegen eben so rein als lieblich und zart; vor Allem zeichnet sie sich aus durch eine fabelhafte Gesangsfertigkeit nach der Seite der bloßen Coloratur hin, dabei ist sie offenbar sehr musikalisch, hat vielen Geschmack, weiß auch mit Empfindung vorzutragen und ist zugleich eine gewandte Darstellerin. Wer über diese Eigenschaften in Verbindung mit dem Opernrepertoir der Frau Sontag und mit ihrer ganzen Art und Weise, die Kunst zu betreiben, in Verzückung gerathen kann, der mag allerdings um diese gewisse Genügsamkeit in seinen Ansprüchen zu beneiden sein, ihm muß zugleich aber bedeutet werden, daß es auch noch andere Leute giebt, die erst da anfangen von Kunst zu sprechen, wo die Virtuosität nicht mehr Selbstzweck ist, sondern Mittel zu einem höheren Zwecke wird und die Bewunderung der Kunstfertigkeiten einer Bühnensängerin einem tieferen Ergriffensein von dem dramatischen Totale oder mindestens von dem Ausdrucke im Gesange Platz macht. Daß diese Leute an die gewöhnlichen Leistungen der heutigen Operncomponisten, Operntheater und Opernsänger ihre Anforderungen nicht stellen, ist wohl in der Ordnung; daß sie dieselben aber einer Erscheinung gegenüber, die mit den Prätensionen der Frau Sontag auftritt, geltend zu machen das vollste Recht haben, dürfte schwer zu bestreiten sein. Wir nehmen Frau Sontag eben wie sie selber sich giebt: als eine Dame, deren ziemliches Alter in Stimme und Erscheinung hinreichend angedeutet ist, die bei ihrem Auftreten in den jugendlichsten Rollen dennoch aber mehr leistet, als nach solchen Voraussetzungen sich erwarten ließe und die namentlich ihre jüngeren und stimmbegabteren Rivalinnen im Soubrettenfache noch immer in den Schatten zu stellen im Stande ist; ferner: als eine Dame, die mit einem sehr beschränkten und sehr gehaltlosen Opernrepertoir diejenigen deutschen Operntheater bereist, welche ihren Besuchern eine dreifache Erhöhung der gewöhnlichen Preise und ihren Gästen eine Summe von 100 Louisd'or für den Abend bieten dürfen und können, — als eine Dame, deren einziger Zweck es ist, so rasch als möglich so viel Geld als möglich zusammen zu werfen, und die zu diesem Zwecke alle Hülfsmittel verwendet, welche ehemalige Berühmtheit, spätere einflußreiche Lebensstellung, langjährige Erfahrung und der gegenwärtige Besitz recht anerkennenswerther Kunstmittelreste ihr an die Hand geben. Das ist keine Beleidigung für die Dame; im Gegentheile: könnte irgend Jemand durch eine Beurtheilung wie die in Nr. 7 dies. Z. sich beleidigt fühlen wollen, so wäre dies vor Allem wohl ein unverständiges Publikum und eine mit diesem in Unverstand wetteifernde Tageskritik. Doch ich muß wohl auch von der Wirkung reden, welche Frau Sontag auf die verschiedenen Menschheitskreise unserer Stadt hervorgebracht hat. Was mich selber anbelangt, so haben ihre Leistungen mich vollkommen kalt gelassen, während ich eingestehe, daß der Concertgesang der Jenny Lind einen bedeutenden Eindruck auf mich gemacht hat. Cadenzen, Triller und Rouladen gelten mir an und für sich nun einmal nicht mehr, als die Raketen und Schwärmer eines Feuerwerks oder — wenn es hoch kommt — als die Halsbrechereien eines Seiltänzers: wer von jeder Kunstleistung eine Wirkung auf das

Herz verlangt, der wird im Allgemeinen unbefriedigt bleiben selbst von den Leistungen einer Frau Sontag in Opern wie Martha, die Regimentstochter und die Nachtwandlerin. Die Kunstverständigen meiner Bekanntschaft, soweit sie nicht besonders und ausschließlich Gesangskundige sind und als solche nur Sinn haben für die virtuosen Gesangsleistungen der Dame, stimmen mit mir im Wesentlichen überein. Dem unbedingten Beifalle dieser Gesangskundigen aber habe ich gegenüber zu stellen die Versicherung vieler Musiker: im ersten Finale der Nachtwandlerin habe das Detoniren der Amine sie schier zur Verzweiflung gebracht. Was nun aber das Publikum anbelangt, so ist zu berichten, daß dasselbe der Frau Sontag eine verhältnißmäßig etwas kühle Aufnahme hat zu Theil werden lassen. Hierbei ist jedoch in Anschlag zu bringen, daß das Dresdner Publikum überhaupt nur selten in die Hitze geräth: und ob die Journalberichte über die Erfolge der Frau Sontag in anderen deutschen Städten den Mund nicht etwa zu voll genommen haben, ist wenigstens noch dahin zu stellen. Das Theater ist bis jetzt hier immer ziemlich voll, obwohl nicht überfüllt, der Beifall und Hervorruf an den gewissen Stellen dagegen zuweilen ziemlich stark, zuweilen nur sehr mäßig gewesen, mitunter auch wohl gänzlich ausgeblieben: Frau Sontag hat die ausschließliche Aufmerksamkeit des Publikums so wenig auf sich gezogen, daß z. B. in der Nachtwandlerin unserem Schmachttenor, Hrn. Himmer, ebenfalls ein wohlverdienter aber sehr unerwarteter Hervorruf zu Theil geworden ist. Der nicht absolut unfähige Theil unserer Tageskritik endlich versucht, seine eigene Ansicht von den Realitäten der Frau Sontag mit der Modeschwärmerei des großen Haufens für diese Dame in ein möglichst harmonisches Verhältniß zu setzen, wie dies denn eigentlich die einzige Aufgabe einer ehrlichen Kunstkritik in politischen und belletristischen Journalen ist. Alles in Allem: der etwaige Wahnsinn der gegenwärtigen Menschen über den ehemals so glänzenden Gesangsstern ist nicht sowohl ein Beweis für das absolut Ausgezeichnete in den heutigen Kunstleistungen der Frau Sontag, sondern beweist blos, wie arm wir an Bühnensängerinnen sind, die auch nur mäßige Ansprüche zu befriedigen vermöchten und — ein wie tiefes Bedürfniß es für die Modemenschheit ist, in der rücksichtslosen Hingabe an wohl accreditirte Kunsterscheinungen die gräßliche Nichtigkeit einer völlig überflüssigen Existenz auf Stunden zu vergessen. Sollte es nun in der That sich ergeben, daß Dresden etwas zurückgeblieben ist in den Huldigungen, die das übrige großstädtische Deutschland der wandernden Nachtigall dargebracht hat, so dürfte der Grund dieser Erscheinung in folgenden Umständen zu finden sein: 1) ist man hier überhaupt nicht sehr heißblütig; 2) ist man mehr an den Genre der großen dramatischen Oper gewöhnt und hat folglich weniger Sinn für den blos virtuosen und Coloraturgesang, als für den eigentlichen dramatischen Gesang; 3) ist hier das Theater wirklich der einzige Sammelplatz für die Kunstintelligenz aller Branchen, die viele Jahre lang die bedeutendsten Kräfte für Schauspiel und große Oper vorgefunden hat und andere Maaßstäbe anzulegen pflegt, als z. B. ein Theaterpublikum in Leipzig, dessen musikalische Intelligenz durch Concertanstalten absorbirt wird, die man dafür in Dresden entbehren muß; 4) ist es vielleicht eine Folge dieser Umstände, daß der in Sachen der Kunst zurechnungsfähige Theil des Theaterpublikums hier verhältnißmäßig größer ist, als an anderen Orten.

7.

Aus Berlin.

Noch immer leben wir in der Vergangenheit und schwelgen in den Werken Palestrina's, Mozart's und Beethoven's. Von Wagner's Lohengrin, Schumann's Mignon, Berlioz's Benvenuto Cellini werden uns zwar Wunderdinge erzählt, doch ist es kaum möglich auch nur einen Clavierauszug dieser Compositionen zur Ansicht zu erlangen, an eine Aufführung derselben aber ist gar nicht zu denken. Der hiesige Domchor hat die Aufgabe der seit Baini's Tode ihrem Verfalle entgegengehenden sixtinischen Kapelle übernommen, und führt uns nun in großer Vollkommenheit vorzüglich die classischen Vocalcompositionen der älteren Meister vor. In dem ersten der von diesem unter Neidhard's Leitung stehenden Institute gegebenen Concerte hörten wir die frommen Klänge Palestrina's, Lotti's und Durante's rein und würdig vortragen. Der zweite Theil des Concerts brachte Compositionen von Haydn und Mendelssohn, und es war interessant den Fortschritt zu beobachten von den einfachen Dreiklangsharmonien Palestrina's bis zu der Fülle von Accorden in den neueren Werken; von den gläubige Einfalt athmenden Melodien jener älteren Italiener bis zu der ausdrucksvollen, lebendigen Auffassung der Worte durch unsere neueren deutschen Meister. Ein zwischen diesen Chören ziemlich matt ausgeführtes Sextett von Beethoven für zwei Hörner und Streichquartett, wahrscheinlich eine frühe Arbeit dieses Meisters, und ein vom Ritter v. Kontski in der Hauptstimme glatt ausgeführtes Quintett von Hummel, hätten füglich wegbleiben können; beide Instrumentalstücke dienten nur dazu, die sich kaum in die Kirche hineinträumende Phantasie wieder in den Concertsaal zu rufen. — Unsere Singakademie, im Augenblicke an die oben

genannte sixtinische Kapelle erinnernd, führte Mendelssohn's Lauda Sion ohne alle Wärme auf. Mehr Leben zeigte das folgende, von Taubert componirte und geleitete Vaterunser für vier Solostimmen, Chor und Orchester, in welchem besonders die Tenorpartie, gesungen von Mantius, mit vieler Liebe behandelt ist, während die Chöre etwas in den Hintergrund treten. Es ist ein verständig gearbeitetes Werk, welches allen Singvereinen bestens anzuempfehlen ist. Zu viel verlangt aber war es, am selben Abend noch eine ganze Messe von E. Naumann aushalten zu sollen. Der genannte junge Componist ist nicht ohne Talent, schwankt jedoch in seinem Style noch zwischen Palestrina und Mendelssohn, er versetzt uns bald in den kalten Ernst des protestantischen, bald in den glänzenden Schimmer des katholischen Ritus, und gefällt sich zuweilen im Bearbeiten längst abgenutzter alter Figuren, so daß wir mit zu Denen gehörten, welche den Saal verließen, ohne abzuwarten ob die verschiedenartigen Elemente gegen das Ende der Messe einen Vereinigungspunkt finden würden. — Die königl. Oper gab uns ein früheres Werk Dorn's, den Schöffen von Paris, in neuer Bearbeitung und mit glänzender Ausstattung an Costümen und Decorationen. Es ist das erste größere Werk neuerer Zeit, welches wir nach Meyerbeer's Propheten auf unserer Bühne erscheinen sahen, und es freut uns, sagen zu können, daß der Componist desselben sich frei gehalten hat von allen fremden Einflüssen und den ihm eigenen Weg fest und unbekümmert von Anfang bis zu Ende verfolgt hat. Er hascht nicht nach Effecten, er bedeckt die Sänger nicht mit seiner Instrumentation, seine Declamation interpretirt häufig den Dichter in geistreicher Weise, seine Arbeit läßt oft ganz ungezwungen den gründlich gebildeten Musiker durchblicken, seine Melodien sind frisch, seine Chöre voller Leben. Mit der Partie des Schöffen, vom Dichter als Vaterlandsverräther hingestellt, konnten wir uns nicht befreunden, doch ist die Hauptpartie der Glöcknerin, Trinette, hier von Frau Herrenburg-Tuczek höchst befriedigend ausgeführt, dem Dichter und Componisten am meisten gelungen. Die Studentenchöre des ersten Actes mit dem dazwischen fallenden Hochzeitsmarsch, Loriot's Trinklied mit Chor, die interessante Zigeunerscene der Trinette waren die Glanzpunkte der an lebendiger Handlung reichen ersten Abtheilung. Der zweite Aufzug beginnt mit einem hübschen Duette der Therese und Trinette, dem ein munteres Terzett mit dem hinzukommenden König Karl folgt, unstreitig das dem Dichter und Componisten am meisten gelungene größere Stück dieser Oper, voller Laune und Abwechselung in den Melodien und ihren Rhythmen. Die Oper ist bereits in der ersten Woche ihres Erscheinens drei Mal mit allgemeinem Beifall aufgeführt worden, und wird in dieser neuen Bearbeitung gewiß überall mit Erfolg gegeben werden, da das Einstudiren und die Besetzung derselben keine Schwierigkeiten darbieten. — Der musikalische Gustav-Adolph-Verein brachte Seb. Bach's Concert für drei Claviere (Dorn, Taubert, Steifensand) und ein Trio von Fanny Henselt (Taubert, Zimmermann, Ganz) zur Aufführung. Der Violinist Singer ließ sich dabei zum ersten Male in Berlin hören, und entwickelte, bei Reinheit und Klarheit im Tone, eine elegante Fertigkeit. Frl. Fischer, eine ausgezeichnete Dilettantin, sang die große Arie aus Graun's Tod Jesu und Frl. Wagner eine Scene und Arie aus Gluck's Orpheus mit hinreißend dramatischer Auffassung. — Der hiesige Tonkünstler-Verein, welcher kürzlich den Kapellmeister Dorn zum Präsidenten erwählte, feierte am 15ten Februar sein achtjähriges Stiftungsfest, und scheint durch jene Wahl einen neuen Aufschwung zu nehmen. Auch der gemüthliche Liedercomponist J. Weiß und der ausgezeichnete Claviervirtuos W. Pfeiffer sind als thätige Vorsteher dieses jetzt aus 63 Mitgliedern bestehenden Vereins zu nennen. Theoretische und historische Vorträge wurden in letzterer Zeit in demselben gehalten von H. Dorn, über Beethoven's große Messe in D; von Dr. Jurke, über Akustik; von C. Weitzmann, über Brendel's Geschichte der Musik. Instrumentalstücke trugen vor die Herren Löschhorn, Pfeiffer, Seidel (Pianoforte); Grünwald und Wohlers (Violine und Violoncell); W. Wagner (Clarinette); Gesänge Hr. C. Kühnast. Ein Echo, welches unter anderen Späßen bei dem humor- und gesangreichen Stiftungsfeste dieses Vereins ausgeführt wurde, möge diesen Bericht schließen:

Womit beginnt jeder Musiker seine erste Procedur? — Es-Dur.
Wer componirt von uns Allen am besten? — Desten.
Womit ernährt man einen Propheten? — Feten.
Lobte denn Staberl bei Lebzeiten Spontini? — J, nie!
Gefällt ihm aber jetzt seine Olympia? — Ja!
Fand er sonst Meyerbeer's Opern melodiös? — Odiös!
Wie kommt es, daß er jetzt so schön componirt? — Ponirt!
Wann sehen wir endlich in Deutschland die gewünschte Harmonie? — O, nie!

C. F.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen ic.

J. Eccard, Geistliche Lieder mit fünf Stimmen (1597). Herausgegeben von Fritz Bernoulli. Basel, 1851, in Commission bei Bahnmayer's Buchhandlung.

Mit Veröffentlichung dieser geistlichen Lieder hat sich der Herausgeber den Dank aller Musiker und der für ernste Musik Sinn habenden Musikfreunde erworben. Wir empfehlen diese Gesänge, die mehr als ein historisches Interesse haben, den Freunden älterer Kirchenmusik.

J. H. Rolle, Gesammelte Motetten für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Herausgegeben von Gust. Rebling. Heft II. Magdeburg, Heinrichshofen. Partitur, 20 Sgr. netto. Partiepreis der Stimmen, à Bogen 3 Sgr.

Das vorliegende zweite Heft dieser werthvollen Sammlung enthält folgende Tonstücke: Nr. 5. Choralmotette: „Gnädig und barmherzig", Nr. 6. Motette: „Kommt her und schauet", Nr. 7. Motette: „Meine Seele harrt" und Nr. 8. Motette: „Gott, dein Weg ist heilig". Wir haben schon früher uns so anerkennend über diese Motetten ausgesprochen, daß für diesmal eine einfache Anzeige des Erscheinens des zweiten Heftes genügt, um Freunde gediegener Musik darauf aufmerksam zu machen.

G. Rebling, Op. 13. Nr. 1. Der 12te Psalm für 2 Soprane, 2 Alte, 2 Tenore und 2 Bässe. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Partitur, 15 Ngr. Singstimmen, 10 Ngr.

— — —, Op. 13. Nr. 2. Der 85ste Psalm für 2 Soprane, 2 Alte, 2 Tenore und 2 Bässe. Ebend. Partitur, 20 Ngr. Singstimmen, 20 Ngr.

W. Tschirch, Op. 27. Der 24ste Psalm für den vierstimmigen Männerchor mit Solo. Magdeburg, Heinrichshofen. Compl. 10 Sgr. Partiepreis der vier Stimmen, 3 Sgr.

Für die Orgel.

M. Brosig, Op. 11. Drei Präludien und zwei Postludien für die Orgel zum Gebrauche beim Gottesdienste. Breslau, Leuckart. 15 Sgr.

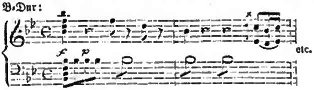
Neues deutsches Orgel-Magazin. Vollständiges praktisches Handbuch zur Förderung eines vollkommenen Orgelspiels bei allen Theilen des öffentlichen Gottesdienstes in noch ungedruckten Tonstücken jeder Form und Gattung von den besten Meistern der Gegenwart und Vergangenheit, unter Redaction eines Vereins tüchtiger Orgelmeister herausgegeben. Bd. I. Lief. II. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr. netto, Ladenpreis 17½ Sgr.

Concertmusik.

Arrangements.

J. Haydn, Symphonien für das Pianoforte zu vier Händen gesetzt von C. Klage, Nr. 27. Magdeburg, Heinrichshofen. 1 Thlr.

Schon oft haben wir der trefflichen Arrangements des verstorbenen C. Klage gedacht, so daß wir uns bei diesem vorliegenden auf eine einfache Anzeige beschränken können. Die Nr. 27 der werthvollen Sammlung enthält die Symphonie in B-Dur:



Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

C. M. v. Weber, Op. 65. Aufforderung zum Tanze. Rondo brillant. Für Violine und Violoncell arrangirt von J. W. Kalliwoda. Berlin, Schlesinger. ⅚ Thlr.

Ein geschmackvolles Arrangement des bekannten Weber'schen Rondos. Das Ganze ist der leichteren Ausführung auf den beiden Instrumenten wegen in D-Dur transponirt.

Für Pianoforte.

E. Sobolewski, Fünf Clavierstücke. Transscriptionen aus den Opern „Prophet von Khorassan" und „Ziska". Königsberg, Pfitzer u. Heilmann. Heft 1, 15 Sgr. Heft 2, 17½ Sgr.

Der Componist der auf dem Titel genannten Opern hat selbst einige Melodien derselben zu äußerst geschmackvollen und interessanten Clavierstücken verarbeitet. Es ist dies gewiß ein seltener Fall, und wenn wir auch offen gestanden es von dem Standpunkte einer höheren Kunstanschauung nicht immer billigen können, daß Gedanken und Melodien, die für das Theater oder einen anderen beliebigen Zweck gedacht sind, zu Clavier-Compositionen, Transscriptionen oder Arrangements be-

nutzt werden, so müssen wir doch gestehen, daß Sobolewski dies hier mit sehr viel Geschick und Geschmack gethan hat. Man kann diese Transscriptionen als selbstständige Werke ansehen, und erfreut sich an den schönen, kräftigen und gesunden Motiven derselben, wenn man nicht daran denkt, daß sie Opern entnommen sind. Letzteres wird aber den Clavierspielern außerhalb Königsbergs und Berlins um so leichter werden, da diese Opern eines deutschen Componisten nach guter alter deutscher Sitte bis jetzt von den deutschen Theatern ausgeschlossen gewesen sind. In Anbetracht Dessen sind wir dem Componisten um so mehr zum Danke verpflichtet, daß er uns wenigstens auf diesem Wege einen Begriff von seinen gesunden und feurigen Melodien giebt, und den Wunsch in uns rege gemacht hat, seine dramatischen Werke in ihrer wahren Gestalt auf der Bühne zu sehen. Das Werk ist Liszt zugeeignet.

L. Köhler, Die schönsten Opern-Melodien in moderner Uebertragung für das Pianoforte. Heft 1—4. Königsberg, Pfitzer u. Heilmann. à Heft 12½ Sgr.

Es sind keine gewöhnlichen Arrangements oder dem seichten Dilettantismus mundrecht gemachte Opernmotive, welche vorliegende Hefte enthalten. Der Uebersetzer giebt die vollständigen Musikstücke in einem Clavierauszuge ohne Worte, jedoch so, daß die Gesangsstimmen, wie das übersetzte Orchester zu ihrer vollen Geltung kommen. Erstere befinden sich stets in ihrer natürlichen Lage, repräsentiren in diesen Clavierauszügen vollkommen die Stimme, für welche sie geschrieben sind, Letzteres ist so vollständig wiedergegeben, als dies dem Pianoforte nur immer möglich ist. Deshalb verlangen diese Stücke einen durchaus fertigen und namentlich einen denkenden und empfindenden Spieler, obgleich sie an sich nicht allzu schwierig sind. Einem solchen wird es nicht schwer werden den oft inmitten der begleitenden Accorde und Figuren versteckten Gesang so hervortreten zu lassen, daß er alles Uebrige beherrscht und zur klaren Anschauung hervortritt. Diese vorliegenden Hefte enthalten einzelne Nummern aus Mozart'schen Opern: Nr. 1 und 2 aus Don Juan, Nr. 3 und 4 aus der Zauberflöte. Rühmenswerth ist die Pietät, mit welcher Köhler diese Compositionen übertragen hat: nicht eine Note ist zu viel oder zu wenig, keine Aenderung hat er sich erlaubt, die nicht von der Technik des Instrumentes unbedingt gefordert würde, keine unnöthigen Figuren ꝛc. hat er angebracht — die Mozart'sche Musik steht in ihrer ganzen edlen Einfachheit, wie sie der Meister selbst geschrieben, vor uns. Besonders schwierig ist das Ständchen mit der lombardischen Mandoline (in unseren Theatern mit Geigen-Pizzicato, oft auch nur der Schwierigkeit der Ausführung wegen mit dem Bogen begleitet), denn hier darf in der That die rechte Hand des Spielers nicht wissen, was die linke thut. Die mit so viel künstlerischem Geschmack begonnene Sammlung wird fortgesetzt, und wir freuen uns sehr auf die nachfolgenden Hefte derselben, in welchen der Uebersetzer eine eben so gute und passende Auswahl der zu übertragenden Tonstücke treffen möge, als in den bisher erschienenen.

J. C. Keßler, Op. 47. Sonate pour le Piano. Wien, Mechetti. Ohne Preisangabe.

F. W. Markull, Op. 20. Waldblumen, für das Pianoforte. Heft 2. Königsberg, Pfitzer u. Heilmann. 20 Sgr.

— — —, Op. 31. Spiele der Laune. Walzer, Nocturno, Scherzo, Mazurka. Für das Pianoforte. Ebend. 20 Sgr.

— — —, Op. 33. Liebeständeln, Süßer Trost, Waldvöglein. Drei charakteristische Tonstücke für das Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.

Ed. Röckel, Op. 15. Grande Etude de Fugue pour le Piano. London, Cramer, Beale u. Comp. 2 Sh. 6 Pence.

— —, Op. 19. Grandes Etudes pour le Piano. London, D'Almaine u. Comp. 4 Sh.

Lieder und Gesänge.

J. Otto, Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Leipzig, Bomnitz. Compl. 25 Ngr. Nr. 1 und 4. à 7½ Ngr., Nr. 2 und 5. à 5 Ngr., Nr. 3. 12½ Ngr.

Es sind diese Lieder, wie dies von einem so erfahrenen Componisten nicht anders zu erwarten, sehr gesangsmäßig geschrieben, und werden daher den zahlreichen Verehrern Otto's eine willkommene Gabe sein. Eine sehr schwierige Aufgabe hat sich der Tondichter in der Composition des Liedes: „der Liebe Leichenbegängniß" aus Heine's Romanzero gestellt, doch ist es ihm gelungen, den etwas spröden und in übertriebener Heine'scher Manier geschriebenen Text in eine angenehme musikalische Form zu bringen, so daß wir dieses Lied als das vorzüglichste dieses Heftes bezeichnen möchten. Nr. 3 „die Post" von W. Müller und Nr. 4 „Lied" von demselben Dichter haben außer der Pianofortebegleitung noch eine beliebige mit Waldhorn oder Violoncell, Nr. 2 „das Auge" von Mehlhorn und Nr. 5 „Lied" von O. v. Redwitz bewegen sich in der einfachsten Liedform, wie dies durch die Textworte bedingt wird. Die Pianofortestimme ist selten mehr als begleitend, verfällt sogar hin und wieder etwas in's Alltägliche, und zeigt oft Figuren, die man schon oft gehört und gesehen hat. Die Singstimme ist allerdings in dem Liede die Hauptsache, dennoch aber ist schon vielfach der Beweis geliefert worden, daß der Gesang durch eine geistreiche Begleitung nicht beeinträchtigt, sondern im Gegentheil gehoben werden kann, während nicht selten ein übrigens schön erfundener Gesang durch eine gewöhnliche Begleitung an seiner ursprünglichen Frische verliert. —

G. Vierling, Op. 8. Cyclus arabischer Dichtungen (Uebersetzung von Daumer) für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Berlin, Schlesinger. ½ Thlr.

W. Tschirch, Op. 33. Drei Bibelsprüche für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Berlin, Schlesinger. ½ Thlr.

C. Reinthaler, Op. 4. Drei Gedichte von Meißner und von Eichendorff, für Baß oder Bariton mit Bgl. des Pfte. Berlin, Schlesinger. ⅓ Thlr.

F. W. Markull, Op. 39. Fünf Gedichte: Frühlingsfahrt, Winterlied, Der arme Thoms, Aus dem Leben eines Taugenichts, Lied, für eine Singstimme mit Bgl. des Pfte. Königsberg, Pfitzer u. Heilmann. 20 Sgr.

Ad. Köttlitz, Frühlings-Album. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Königsberg, Pfitzer u. Heilmann. 20 Sgr.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

C. Kuntze, Op. 10. Nr. 1. Wanderlied. (Chor-Album, Nr. 9.) Magdeburg, Heinrichshofen. 12½ Sgr.

Sophie Seibt, Op. 2. Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Leipzig, Whistling. 1½ Thlr.

Für Männerstimmen.

C. Kuntze, Op. 9. Heitere Männergesänge für Baß-Solo und vierstimmigen Männerchor. Berlin, Schlesinger. Partitur und Stimmen, ⅚ Thlr.

Dies Werkchen enthält zwei Gesänge: „Gesegnete Mahlzeit" und „die Geschichte von drei Schneidern", welche sowohl in Betreff des Textes, wie der Musik dem auf dem Titel angegebenen Zwecke vollkommen entsprechen, und gut vorgetragen ihre Wirkung auf das Zwerchfell der Zuhörer nicht verfehlen werden.

F. G. Klauer, Deutsche Volksliedertafel. Eine Sammlung von Liedern und Gesängen für Männerchöre. 5tes Heft oder II. Bds. 1stes Heft. Eisleben, Kuhnt. 3¾ Sgr.

Wir haben schon früher mehrfach Gelegenheit gehabt, die Umsicht anzuerkennen, mit welcher der Herausgeber dieser Sammlung bei der Auswahl der aufzunehmenden Compositionen zu Werke geht. Auch dieses Heft enthält wieder Lieder und Gesänge, die durchaus sangbar gesetzt sind und von denen gewiß manches bald sich die Gunst der Gesangsvereine erwerben wird.

Die preußischen Sänger. Patriotische und Krieger-Gesänge für Männerchöre. Nr. 2. Hohenzollernlied. Nr. 6. Rebling, Kriegslied von Geibel. Nr. 7. Wachsmann, Königslieder. Nr. 8. Wachsmann, Zum Geburtstage der Königin. Magdeburg, Heinrichshofen. Nr. 2, 6 u. 8. à 7½ Sgr. Nr. 7. 4 Sgr.

Diese Lieder entsprechen in so weit ihrer Bestimmung, als in dem größten Theile der Texte die größte Hingebung und Treue gegen den König von Preußen und sein Haus ausgesprochen wird, von der wir wünschen, daß sie auch recht ernstlich gemeint sei: denn es ist am Ende doch leichter, dem Könige Lieder zu singen, als ihm in Zeiten der Gefahr fest zur Seite zu stehen. Diese Gesänge werden aber ihrer specifisch schwarz-weißen Farbe wegen wahrscheinlich nur in Preußen und vorzugsweise bei Treubundsgesangsvereinen Anklang finden. Wie das Kriegslied von Geibel in diese Sammlung kommt, ist nicht leicht einzusehen, da dessen Sinn nichts weniger als conservativ oder specifisch-preußisch ist. Der musikalische Inhalt ist bei diesen Gesängen wenig bedeutend mit Ausnahme der Rebling'schen Composition des erwähnten Liedes von Geibel. Im Allgemeinen scheint es den Herausgebern mehr um eine Parteidemonstration zu thun zu sein, als um eine Kunstproduction, weshalb man auch mehr Gewicht auf den Text, als die Musik zu legen hat.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

J. A. Wachmann, Klänge aus der Walachei. Volksgesänge der Romanen, gesammelt und für das Pianoforte gesetzt. 3tes Heft der Walachischen Volksmelodien. Wien, Müller. 15 Ngr.

Der Sammler dieser walachischen Volksmelodien sucht die Herausgabe derselben durch das in neuerer Zeit rege gewordene Streben aller Nationen, ihre Eigenthümlichkeiten — historische, wie artistische — den Zeitgenossen kund zu geben, zu rechtfertigen. Hr. Wachmann mag wohl selbst gefühlt haben, daß die walachischen Melodien den civilisirten Völkern gegenüber einer solchen Rechtfertigung, oder vielmehr Entschuldigung, bedürfen; denn schwerlich wird sich ein Mensch mit gesunden Sinnen und natürlichem Gefühl an diesem rohen und widernatürlichen Geheule und Gekreische eines noch halbwilden Volkes — fälschlich Melodie genannt — erfreuen können. Nationale Musik verfehlt sonst ihre Wirkung, auch auf Menschen eines fremden Volkes, nie; wie reizend sind die Volkslieder und Tänze der germanischen und romanischen Völker, und auch theilweise die der Russen und Polen. Diese sind aber auch wirkliche Musik. Vorliegende walachische Lieder und Tänze können aber nur für den Ethnographen Interesse haben, der, ähnlich wie der Anatom und Chemiker, sich zum Besten der Wissenschaft oft mit den unsaubersten Dingen befassen muß — dem Musiker, so wie Jedem, der nicht walachischer Abkunft ist, werden sie ein Gräuel sein.

W. Mason, Op. 3. Hommage à Alex. Dreyschock. Impromptu pour le Piano. Leipzig, Hofmeister. 15 Ngr.

— —, Op. 4. Amitié pour amitié. Morceau de Salon pour le Piano. Ebend. 12½ Ngr.

Beide Werkchen sind in dem jetzt üblichen Salonstyle nicht ohne Geschick und Geschmack geschrieben, wenn sich auch die Gedanken selten oder nie über die Alltäglichkeit erheben. Gut vorgetragen wird man beide Musikstücke bei Thee und Backwerk nicht ohne Mißbehagen einmal mit anhören können.

Ferd. Langer, Rhapsodie, Lelia au tombeau de Stenio, Childe-Harald. Rêveries au Piano. **Wien, Mechetti. Nr. 1, 2, 3. à 10 Ngr.**

Drei Salonstücke der besseren Gattung, welche gut gespielt einen, wenn auch flüchtigen, doch angenehmen Eindruck zurücklassen werden. Von besonders guter Wirkung dürfte Nr. 2 „Lelia" sein, welche Composition durch den bekannten Roman der G. Sand — wie auch auf dem Titel steht — hervorgerufen worden ist. Alle drei Musikstücke sind für Spieler berechnet, die das Instrument vollständig in der Gewalt haben.

A. Talexy, Op. 31. 2e Nocturne pour le Piano. **Mainz, Schott.** 45 **Kr.**

Reiht sich würdig den unsterblichen Werken der Herren Rosellen, Goria und Consorten an.

Th. Zillmann, Nr. 1—2. Deux Nocturnes pour le Piano. **Dresden, Bauer. Nr. 1, 10 Ngr. Nr. 2, 12 Ngr.**

Zwei unbedeutende Arbeiten, seicht und trivial, ohne allen Gehalt und jeder höheren Bedeutung entbehrend; nicht besser und nicht schlechter als zahllose schon vorhandene Compositionen dieser Art.

Fel. Lasseck (Sohn), Sur le Lac. Tableau musical, pour le Piano. **Dresden, Bauer. 10 Ngr.**

Ein kleines Clavierstück, Spielern mittlerer Schwierigkeit als melodische Uebung und leichtes Vortragsstück zu empfehlen.

C. T. Brunner, Op. 220. Musikalisches Jugend-Album für das Pianoforte. Leipzig, Siegel. 1 Thlr. 10 Ngr.

Eine Gabe für kleine Schüler.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze in Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. **№ 12.** Den 19. März 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.
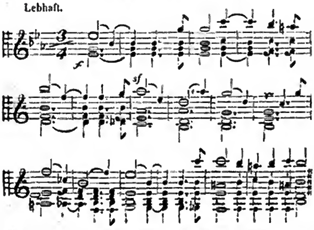
Concertmusik.

Symphonien.

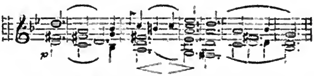
Robert Schumann, Op. 97. Dritte Symphonie (Es-Dur) für großes Orchester. Partitur. — Bonn, bei N. Simrock. Preis 20 Fr.

(Schluß.)

Der erste Satz beginnt folgendermaßen:



Als Hauptmotiv stellen sich die Noten der Melodie in den ersten 4 Tacten heraus. Dieses Motiv ist wesentlich rhythmischer Natur, d. h. es ist charakteristisch zunächst weniger durch seinen melodischen Gehalt, als vielmehr durch seine metrisch eigenthümliche Bewegung  In Folge dieses Umstandes nehmen auch die ferneren Gestaltungen aus dem Hauptmotive einen wesentlich harmonischen, nicht aber melodischen Charakter an. — Der Kern des zweiten Gedankens ist in folgender Periode enthalten:
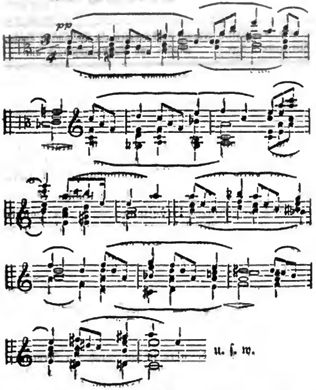


Neben dieser Periode aber ist nur noch ein Nebengedanke zu erwähnen, der zuerst unmittelbar nach dem Hauptgedanken auftritt und folgendermaßen lautet:



Allein aus den hier angeführten musikalischen Gedanken ist der Satz gewebt, und ein Blick auf die Natur dieser Gedanken erklärt zur Gnüge den wesentlich harmonisch-rhythmischen Charakter des ganzen und ziemlich ausgedehnten Tonsatzes. Trotz dieses Charakters aber muß derselbe von einer schlagenden Wirkung sein:

wenigstens verräth er an keiner Stelle ein Nachlassen in der Begeisterung des Componisten, sondern offenbart hohen Schwung und bedeutende Energie.

Der zweite Satz (Scherzo) trägt im Gegensatze zu dem vorigen einen fast durchweg melodiösen Charakter und entwickelt seine Gedanken in Formen, die durch Reprisentheile und rhythmische Gliederung derselben die Grenzen der Urform des Liedtanzes im Wesentlichen nicht überschreiten. Die Mittheilung der Motive der verschiedenen einzelnen Theile dieses Satzes können wir uns hier ersparen: sie sind im Allgemeinen musikalisch nicht bedeutend, obschon ihre Ausführung auf eine reizende und interessante Weise geschieht, und der ganze Tonsatz einen angenehmen Eindruck machen muß. Nur ein Stück Musik sei aus dem Scherzo angeführt; es lautet wie folgt:



Diese Musik ist blos ächt Schumann'sch, im Uebrigen jedoch nicht sonderlich merkwürdig; sie wird aber sehr merkwürdig durch den Umstand, daß sie durchweg von einem tremulirten tiefen C im Basse begleitet ist: ein seltener Orgelpunkt auf der Mollmediante, den wir uns hier blos notiren, ohne ihn weiter zu besprechen. — Noch einer Erscheinung des Scherzo müssen wir an diesem Orte Erwähnung thun. Dasselbe beginnt nämlich mit einem kleinen Ganzen von zwei 8tactigen Reprisen (1ster Theil) und einem äußerst wohligen Charakter; hierauf folgt ein zweites kleine Ganze (2ter Theil) von dem nämlichen Umfange, aber in einem entgegengesetzten Charakter; endlich schließt das oben in Noten angedeutete dritte kleine Ganze (3ter Theil) in einem wiederum neuen Charakter die eigentliche Exposition ab. Diese 3 Theile in völlig geschlossener Form sind dem Wesen nach sich durchaus fremd, aber durch ein rein musikalisches Mittel dennoch auf einander bezogen: die letzten 4 Tacte des 2ten Theiles nämlich werden mit einer Reminiscenz aus dem 1sten Theile verbunden, im 3ten Theile tritt in 2tactigen Intervallen das 1tactige Motiv des 2ten Theiles als Begleitfigur auf, das kurze Anfangsmotiv des 3ten Theiles endlich ragt selbst noch in eine ihm unmittelbar folgende theilweise, aber gesteigerte, Wiederholung des 1sten Theiles hinein. Ein solches Hinübernehmen der Motive vorangegangener Theile in nachfolgende, charakteristisch verschiedene und neue Theile kann gleichwohl nicht als eine organische Entwicklung des Einen aus dem Andern, sondern muß vielmehr als eine zwar geschickte, dennoch aber blos äußerliche Verknüpfung des innerlich Getrennten erscheinen — eine Verknüpfung, die allein das willkürliche reinmusikalische Ermessen mit Gestaltungen vornimmt, welche auf der Basis eines Gutzkow'schen „Nebeneinanders", nicht aber auf der einer wahrhaft künstlerischen d. i. organischen Einheit entstehen. Damit soll gleichwohl immer nur ein bedingter Tadel ausgesprochen sein. Nicht als ob das Scherzo eine musikalische Form sei, die im Gegensatze zu anderen musikalischen Formen den Componisten von den Verpflichtungen entbinden könnte, welchen er stets nachzukommen hat, so lange er sich in den Schranken der „absoluten" Musik hält, die als solche ja eben erst durch die äußerste Consequenz und Einheit ihrer Formen zu einer höheren Verständlichkeit zu gelangen vermag: aber es tritt uns, wenn wir nicht ganz irren, in der hervorgehobenen Erscheinung jenes „Nebeneinander" ein reines Geistesspiel des Componisten entgegen. Und diesen Umstand trifft unser Tadel, nicht die musikalische Beschaffenheit der Erscheinung; denn wer so organisch zu bilden vermag, wie der Componist des ersten Satzes, der versündigt sich an seinen eigenen Gaben, wenn er das Geringere anstrebt an einem Orte, wo es eben nicht am Orte ist, wie überhaupt in der Symphonie. — Aber die Wichtigkeit der Ideen an sich ist nichts im Vergleiche zu der Wichtigkeit ihrer Ausführung, d. h. urtheilen wir nicht sowohl über das Nebeneinander in der blosen Exposition des vorliegenden Scherzo, sondern sehen wir uns vielmehr den weiteren Verlauf dieses Tonstücks an und bemessen wir alsdann nach der Würdigung, welche die Themen jener Exposition und ihre Motive in diesem Verlaufe erfahren, den Grad ihrer

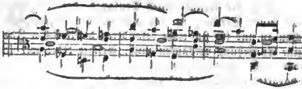
Bedeutsamkeit, Wichtigkeit, ja Nothwendigkeit. Zeigt es sich hierbei denn nun, daß in den ferneren 88 Tacten des Tonstücks des zweiten Theiles und seines Motives gar nicht, des dritten Theiles aber nur in einer kurzen Reminiscenz von 6 Tacten gedacht wird, so liegt die Verunglückung dieses Versuches einer neuen Form für einen Jeden auf der Hand, der überhaupt das Wesen der musikalischen Form und damit die Bedingungen für die formelle Gestaltung eines jeden Tonstückes erkannt hat. Um möglichem Mißverstande zu begegnen, führen wir noch einmal die Form des in Rede stehenden Scherzo in gedrängtesten Zügen an: I. Hauptthema von 2×8 Tacten in C-Dur; II. ein Nebenthema von 2×8 Tacten in C-Dur; III. ein anderes Nebenthema von 2×8 Tacten in A-Moll; IV a. der erste Theil des Hauptthemas in A-Dur, b. 16 Tacte in A-Moll, C-Dur und E-Moll, im Wesentlichen neu, im Unwesentlichen (durch einen Auftact von 3 Nötchen) an das Nebenthema III erinnernd, c. 6 Tacte Reminiscenz an das Nebenthema III, d. das Hauptthema in C-Dur wiederholt und in 21 Tacten weiter ausgeführt, e. ein Coda von 16 Tacten mit Reminiscenzen an das Hauptthema. Nach dieser Anführung, die alle weiteren Betrachtungen unnöthig macht, begnügen wir uns mit der Versicherung, daß wir in solch einer formellen Gestaltung eine gerechtfertigte musikalische Form nicht erblicken, sondern eben ein bloßes Geistesspiel des Componisten, d. i. speciflsch musikalische Willkür, aber keine Nothwendigkeit.

Der dritte Satz ist durchweg melodiös, in einem mehr ruhigen Charakter gehalten und aus wenigen Motiven, deren Mittheilung hier überflüssig sein dürfte, einheitsvoll gestaltet. Er zeichnet sich aus durch feine Detailarbeit, während der Componist in den vorangegangenen Sätzen, wie auch im letzten Satze seiner Symphonie mit größeren Pinselstrichen malt. Als ein kleiner Beweis Schumann'scher Seltsamkeit darf auch die quasi Tempobezeichnung gelten, die er diesem Tonsatze zu geben beliebte: „Nicht schnell!" Zwar schützt die beigesetzte Metronomzahl zur Genüge vor jedem Tempomißverstande; wie aber würde es selbst Schumann vorkommen, wenn wir ihm rathen wollten, seinen ersten und letzten Satz durch ein „Nicht langsam" zu bezeichnen?

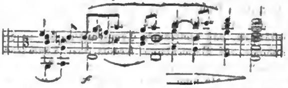
Den vierten Satz müssen wir etwas näher ins Auge fassen. Er beginnt folgendermaßen in Hörnern, Fagotts und Posaunen:

Feierlich. Choral.
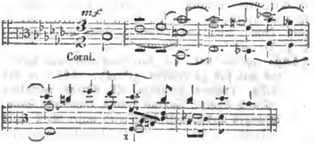




Nachspiel.



Noch einige Mal wird die Melodie dieses ersten Stückes fortgeführt in bald tiefen bald hohen Stimmen und unter fortwährenden kanonischen Verschlingungen der übrigen Stimmen: die Form, welcher der Componist sich bedient, läßt eben so wenig Zweifel über seine eigentliche Absicht, als schon die Instrumentation an und für sich unmittelbar an den Orgelklang der christlichen Kirche erinnert. An den 3/2 Tact schließt sich ein 3/2 Tact in doppelt vermehrter Bewegung, in welchem das Thema in folgender Gestalt kanonischer Verschlingung auftritt:
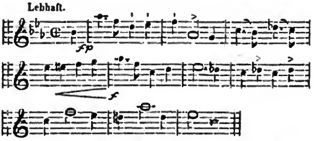


In Gegenstimmen und vereinzelt erscheint zugleich das Motiv x des Nachspiels, und auf solche Weise wird auch dieses zweite Stück entsprechend weiter geführt unter fortwährender Steigerung. Im nämlichen Tempo weicht schließlich der 3/2 Tact wieder dem 3/2 Tacte, mit welchem der Choral auf's Neue in längeren Noten eintritt, nur aber piano im vollen Orchester und von tremulirten Figuren der Streichinstrumente begleitet. Sofort nach dem Nachspiele tritt zweimal ein kräftiger Aufruf in allen Blasinstrumenten



ein, von dessen H-Dur und Forte sogleich wieder nach Es-Moll und in's Piano zurückgelenkt wird, in welcher Tonart und Färbung nach wenigen feierlichen Schlußtacten der ganze Satz zu Ende geht.
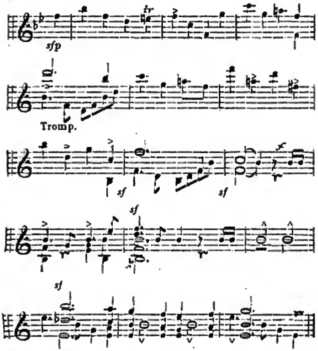
Dies die Gestalt eines Tonsatzes, der, abgesehen von seiner Stellung in der vorliegenden Symphonie, schon an und für sich einer besonderen dichterischen Idee seine Entstehung verdanken muß, welcher Idee wir jedoch nicht weiter nachgrübeln; — den allgemeinen Charakter des Satzes erkennen wir dagegen zur Genüge aus seiner musikalischen Form, und dürfen denselben als specifisch „kirchlich" bezeichnen. Was nun dieses „Kirchliche in der Musik" anbelangt, so ist zuvörderst zu bestätigen, daß demjenigen Componisten, der in der Symphonie auf Verwendung fremdartiger Toncharaktere ausgehen wollte, allerdings nur der specifisch kirchliche Charakter als noch unbenutztes Moment sich darbietet: alle übrigen Charaktere sind — als der ursprünglichen Tendenz der „weltlichen" Symphonie naheliegend und gleichsam schon in ihrer Urform (wenn auch unentwickelt) mit inbegriffen — durch die bloße Modification dieser Urform in tausend und abertausend verschiedenen Werken schon längst zur Anwendung gelangt. Die Kirchenmusik in der Symphonie aber ist in der That neu, d. h. nicht etwa diejenige Musik, die auf höchste Erhebung der Seele ausgeht (siehe die Adagio's Beethoven'scher Symphonien), sondern die specifische Kirchenmusik, welche das Wesen der Sache in der Form, nämlich in einer gewissen Form sucht — in einer Form, die, als der Geist sie beseelte, der sie einst schuf, auch ihre Wirkung sicher nicht verfehlt d. h. die Seelen der Menschen ihrer Zeit auf das Höchste erhoben hat, die aber dem modernen Geiste, der uns mit sich zu erheben gedenkt, nicht nur als überflüssig, sondern geradezu als störend erscheinen muß. Durch Choral, Cantus firmus, kanonische Stimmenführungen und Orgelklänge wird unser Geist wohl in die Kirche versetzt, für eine wirkliche Erhebung der Seele ist damit aber noch nichts gewonnen. Wenn es nun noch außer allem Zweifel liegt, daß die nächste Absicht Schumann's gar nicht auf eine unmittelbare Erhebung der Seele gerichtet gewesen ist, so geht aus dem Vorhandensein des vierten Satzes seiner neuen Symphonie mit unumstößlicher Gewißheit doch das Eine hervor: daß nämlich der Componist das sehr bedenkliche Gebiet der ästhetischen Speculation betreten hat, d. h. seinen neueren großen Instrumentalwerken (nach unserer Ansicht schon seiner 2ten Symphonie) liegen specielle Ideen zu Grunde, deren künstlerische Darstellung weit, weit über die Mittel hinausgehen, die der absoluten Musik zu Gebote stehen. In der That: wie Schumann eine unerquickliche musikalische Manier gegen eine frühere recht angenehme Art und Weise, so hat er nun auch ästhetische Speculation gegen frühere künstlerische Naivität eingetauscht. Nach Constatirung dieser Thatsache gestehen wir nun aber auch sehr gern ein, daß der vierte Satz der neuen Symphonie Schumann's uns als ein hoher Beweis seiner musikalischen Kunst erscheint und daß die reine Tonwirkung dieses Satzes eine ganz außerordentliche sein muß.

Der fünfte Satz verdient das Lob, das wir der Symphonie im Allgemeinen und den vorangegangenen Sätzen derselben im Besonderen gespendet, nicht in dem nämlichen Grade: er ist nach der Seite der musikalischen Erfindung hin unbedeutender, in der Form unvollendeter und im Charakter zweifelhafter. Was uns aber am meisten überrascht hat, das ist die Mangelhaftigkeit — oder wenn man will: die Willkürlichkeit — einzelner rhythmischer Gestaltungen dieses Tonsatzes. Im ersten Satze der Symphonie, wo das melodische Element zurücktritt, erreicht Schumann gleichwohl vollkommene Formen hauptsächlich durch rhythmische Mittel, die den Strom der Harmonie in bestimmte Schranken eindämmen, — wie denn überhaupt die Regelmäßigkeit und Uebersichtlichkeit seines Periodenbaues es ist, welche die harmonischen und melodischen Seltsamkeiten seiner Musik minder fühlbar machen. Der zweite Satz basirt auf der Urform der 8tactigen Periode; der dritte Satz als ein Andante mit kurzen melodischen Motiven und der vierte Satz mit seinen kanonischen Verschlingungen sind dagegen in ihren architectonischen Verhältnissen an ganz andere als einseitig oder auch nur vorwaltend rhythmische Bedingungen geknüpft. Der fünfte Satz nun aber offenbart in der Hauptsache freilich wohl die rhythmische Prägnanz des ersten, im Einzelnen aber stoßen uns hier Perioden auf, deren Gestaltung wir entweder als Räthsel oder als nicht zu rechtfertigende musikalische Willkür des Componisten denunciren müssen. Nach der 8tactigen Hauptperiode des Satzes nämlich, deren Mittheilung wir uns ersparen können, da sie ziemlich unbedeutend und für den Verlauf des Ganzen von keiner besonderen Wichtigkeit ist, tritt folgende zweite Periode auf:

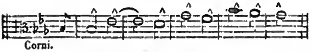


Die 4×6 Tacte dieser Periode an und für sich wollen wir nicht geradezu tadeln, obschon eine solche rhythmische Gestaltung neben einer regelmäßigen Gliederung in 8, 4 und 2 Tacte, wie sie die meisten übrigen Perioden der ganzen Symphonie aufweisen, sich nicht eben

vortheilhaft ausnimmt. Daß die angeführte Periode das zweite Mal aber mit Hinweglassung ihres 7ten Tactes auftritt: das zerstört doch wohl allen melodischen Fluß derselben und ist durch keine Rücksicht der Welt zu rechtfertigen, selbst durch keine rhythmische. — So theilen wir ferner die ersten Perioden des sogenannten zweiten Hauptgedankens mit; sie lauten:



Also erst eine 9tactige Periode: 4×5, sodann eine 6tactige: 2×4, auf deren letztem Viertel eine neue Folge von lauter 8tactigen Perioden beginnt. Dergleichen Erscheinungen können nicht einmal durch innere Gründe hervorgerufen sein, sondern danken ihr Vorhandensein einzig der Laune des Componisten, nach unserer Ansicht aber keiner glücklichen Laune. Unter und in Verbindung mit den verschiedenen theils neuen theils den vorangegangen Gedanken entnommenen Motiven des Durchführungstheils tritt auch das kleine Motiv x aus dem vierten Satze der Symphonie auf: eine uns völlig räthselhafte Erscheinung. Im Schlußtheile aber begegnen wir wieder einem Cantus firmus,



der an und für sich, wie auch in Folge seiner imitirenden Gegenstimmen an den Choral des vierten Satzes erinnert. Im Ganzen genommen müssen wir dem fünften Satze der Symphonie einen bedeutenden Mangel an musikalischer Oekonomie nachsagen: in der Exposition treten eine Menge Perioden nur „nebeneinander" auf, später aber erscheinen Motive wie hereingeschneit, die zu fertigen Gestalten nicht gedeihen. Diese Erscheinungen mögen ihren Grund haben: wir aber sind unfähig, diesen Grund aufzufinden. Ueberhaupt jedoch müssen wir hier in Erinnerung bringen, daß Alles, was wir als Mängel bezeichneten, nur Mängel der Form sind, — einer Form, die einem besonderen Inhalte vielleicht vollkommen entspricht, in ihrer rein musikalischen Beschaffenheit auf diesen Inhalt mit Sicherheit aber nicht schließen läßt, daher auch von uns blos als Form, also in Vergleichung mit den feststehenden Formen, die eine historische Entwicklung der Tonkunst in der Symphonie herausgebildet hat, beurtheilt werden kann.

Kunstvoll und sehr bedeutend sind der 1ste und 4te Satz der Symphonie, obschon wir das Dasein des letzteren an diesem Orte nicht billigen können; sehr liebenswürdig, aber unvollendet in der Form erscheint uns der 2te Satz; der 3te Satz hat für uns einen zu starken Beigeschmack von specifisch Schumannscher Musik, wird um seiner einheitsvollen Form willen aber sicher den unbedingten Beifall Derjenigen gewinnen, für welche jener Beigeschmack ein normaler ist; der 5te Satz erscheint uns musikalisch sehr unbedeutend und in der Form vollständig verfehlt.

T. U.

Aus Frankfurt a. M.

Musikalische Revue von Mitte November 1851 bis zum 10ten März 1852.

(Die mit * bezeichneten Opern bedeuten deren Wiederholung).

Opern und Liederspiele: Die vornehmen Dilettanten oder die Opern-Probe von Lortzing*. Maurer und Schlosser*. Faust*. Beginn des 2ten Gastrollen-Cyclus der Frau Henr. Sontag. Don Juan (Zerline, Fr. Sontag). Jacob und seine Söhne* (Simeon, Hr. Beck, neu). Der Dorfbarbier von Schenk. Das Nachtlager in Granada*. Lucia von Lammermoor. Die Regimentstochter, mit Frau Sontag-Rossi (2mal wiederholt). Der Dämon der Nacht von J. Rosenhain (neu und 2mal wiederholt). Fidelio*. Der Weltumsegler wider Willen. Der Barbier von Sevilla (Gastrolle: Rosine, Frau von Strantz)*. Der Wasserträger*. Lucrezia Borgia (2te Gastrolle: Orsino, Frau von Strantz). Der Freischütz. Hr. Schulze, wünsch' gute Nacht! von Grisar (neu und mehrmal wiederholt). Martha, mit Fr. Sontag 2mal wiederholt. Fröhlich, musikalisches Quodlibet. Der Som-

mernachtstraum von Mendelssohn. Der Prophet. Stradella*. Die weiße Dame*. Der Kapellmeister von Venedig*. Maske und Mantille. Komische Oper in 2 Acten. Frei nach dem Französischen von Heribert Rau, Musik von Jacob Bischoff (2mal wiederholt) und das erste Finale der unvollendet hinterlassenen Oper: „Loreley" von Mendelssohn (neu und öfter wiederholt). Die Heimkehr aus der Fremde, Liederspiel von Mendelssohn, Text von Klingemann und der Calif von Bagdad (neu und mehrmal wiederholt). Zur Fastnachtszeit: Rochus Pumpernickel und die Schwestern von Prag. Die Hugenotten (Hr. Caspari den Raoul). Der Prophet (Hr. Widemann aus Leipzig den Johann). Die beiden Schützen von Lortzing (neu einstudirt). Tanz-Divertissement der 12 Eleven des Hrn. Balletmeister Hummel, und der Sänger und der Schneider, komisches Singspiel von Drieberg (neu einstudirt).

In dieser Revue ist Folgendes hervorzuheben:

In „Jacob und seine Söhne" war Hr. Beck neu und gefiel durch dramatische Auffassung. Jacob zählt zu Dettmers besten Partien. Im Dorfbarbier zeichnet sich Hassel als Lux durch populäre Komik und humoristisch originelle Färbung aus. Frau Henr. Sontag gab die Martha als letzte Gastrolle. Diese Sängerin wirkte berauschend auf die Menge. Doch wird ihr die Minderzahl Derer, die nicht berauscht sind, nicht unbedingt den Lorbeer zuerkennen, indem bei höchster Anerkennung ihrer unbestreitbaren Verdienste immer die Hauptsache: die Natur des Gesanges, Stimme und Portamento, besonders aber die Befolgung der Vorschriften, die die Composition bedingt, stets mehr oder minder vermißt wird. So viel ist gewiß, daß, wenn jeder Sänger sich das erlauben wollte, was sich Frau Sontag erlaubt (ich rede von ihren Willkürlichkeiten in Bezug auf Tempo, Transpositionen, maßlose Punktirungen, Fermatenwesen, Einlagen, Streichen u. s. w.), nicht allein die Oper aus allen ihren Fugen gerissen, sondern der Begriff von Oper, im strengen Sinne, ganz aufhören würde. —

Rosenhain's Dämon der Nacht ärndtete vielseitigen Beifall. Das französische Original, von Carl Gollmick in's Deutsche übersetzt, ist mehr auf Gefühlsausdruck, als auf äußerliche Effecte berechnet. Das Phantastische und Mährchenhafte des Buchs herrscht auch in der Musik vor. Bei vielem Humor und Laune bleibt die Musik immer edel, und obgleich im Auber'schen Geschmack, herrscht doch das deutsche Element. Es überraschten bei diesem ersten Versuche die reife Erfahrung in den Formen, sowie des dramatischen Princips. Gediegene Arbeit, frischer Styl und besonders reizende Melodien sind die Hauptvorzüge. Auszustellen wäre das Streben nach Pikanterie und eine größtentheils zu starke Instrumentation; wenn nicht vielleicht dieses troppo in der Indiscretion des Orchester-Vortrags lag. Unsere Anschütz hob namentlich die Oper durch den Vortag einer für Madame Labarde componirten Bravour-Arie, die jedesmal stürmisch da capo verlangt wird. Frau von Strantz (eine Schülerin Garcia's) als Rosine wußte durch natürlichen Anstand, jugendliche Gestalt und gute Schule zu gewinnen. Sie ist eine gebildete Sängerin, Altistin, und wirkte mit einem, wenn auch nicht starken, doch registerfreien und weichen Organ. Die Scala rein, leicht und perlend, die Bravour zwanglos, der Triller correkt. Rauschender Beifall und Hervorruf ward der jungen Künstlerin zu Theil. Als Orsino mußte sie das Trinklied — der Glanzpunkt der Partie — wiederholen. Mehr dramatisches Leben und eine frischere Vortragsweise blieben noch zu wünschen. Dem liebenswürdigen Gaste kann bei fortgesetztem Studium dessen, was die Bühne vorzugsweise in ihrem Fache verlangt, ein günstiges Prognostikon gestellt werden. Im Nachtlager (Gabriele) und Dämon der Nacht (Edith) bekundet Frl. Hoffmann bedeutenden Fortschritte in Gesang und Spiel. Ein jugendliches Talent, bei reizender Persönlichkeit, das um zu einer Höhe zu gelangen, nur der Pflege bedarf. Mit ihren Progressen wächst auch die Anerkennung.

Grisar's „Herr Schulze" hat geistvolle ächt komische Musik, aber ein mittelmäßiges Buch. Hr. Meinhold (Friedrich Schulze) zeigte sich namentlich in der Arie „ich liebe" auch als gewandter Sänger. Der 1ste und 2te Act der Oper Martha (zum Benefiz des Schauspielers Grahn) mit Frau Henr. Sontag brachte (zu den gewöhnlichen Preisen) ein überfülltes Haus. Doch war der Enthusiasmus bedeutend abgekühlt.

Maske und Mantille, die erste Oper Bischoffs (eines Schülers der hiesigen Mozartstiftung), läßt Talent bei durchgreifenden Studien erkennen. Mozart war das Vorbild, dem der junge Componist nachstrebte. Zugegeben, daß er dadurch an Reminiscenzen streift, so herrscht dabei doch so viel Phantasie, daß der Componist nicht Gefahr laufen wird, seine Selbstständigkeit einzubüßen. Befreiung von etwas veralteten Formen muß er durch Erfahrung und vor Allem durch ein besseres Buch erlangen, als das gegenwärtige ist, das nebst vielem Unzuläßigen z. B. auch mehrere Arien darbietet, die ohne Handlung direct auf einander folgen. Die kleine Scene aus Mendelssohns Loreley überragt an dramatischer Größe manche complete Oper. Die Aufführung war eine würdige, denn, nebst einem brillanten Orchester und einem energischen Chore, wirkte Frau Anschütz ganz in ihrer Sphäre. Es dürfte jetzt keine Sängerin in Deutschland ihr im Fache hochtragischer Lyrik zur Seite gestellt werden können.

„Die Heimkehr aus der Fremde" von Mendelssohn zeigt uns die ersten Gedankenblitze des jugendlichen Genies, sowie wir in „Loreley", an demselben Abend (Benefiz des Hrn. Caspari) gleichsam als Zusammenstellung gegeben, den Ernst und den höchsten tragischen Effect auf gediegenem Fundament des Wissens bewundern. Obwohl die Heimkehr (eigentlich für einen kleineren Kreis componirt) bei aller Zartheit und Frische der Musik auf einigen Bühnen keine besondere Theilnahme gefunden hat, so zweifle ich doch keinesweges an ihrem baldigen Wachsthum. Die Aufführung auf unserer Bühne war eine sorgfältige, und gefällt immer mehr. „Der Calif von Bagdad" (sonst eine Lieblings-Oper des hiesigen Publikums) wollte diesmal nicht wie früher zünden. Die große Arie der Mirza wurde von Frl. Kranz mit Auszeichnung gesungen. Diese wackere und musikalisch gebildete Soubrette wird uns leider verlassen. — Meinhold als Rochus Pumpernickel und Crispin (Schwestern von Prag); Hassel als Purgantius und Caspar; Dettmer als Johann Krebs (besonders ausgezeichnet als fein costümirte Dame); gleichwie Meck und Reger als Barthal und Baron von Pappendeckel wirkten im Verein dahin, das Zwerchfell tüchtig zu erschüttern. In den Hugenotten gab Hr. Caspari den Raoul zum ersten Mal, wenn auch mehr als Amoroso, wie als ritterlichen Paladin, mit vielem Beifall. Namentlich gelungen waren die Cantilenen-Stellen, worin sich dieser Sänger bekanntlich immer auszeichnet. Im Prophet trat Hr. Widemann von Leipzig auf, sprach aber so wenig an, daß er seinen ganzen beabsichtigten Cyclus aufgab. Ohnerachtet seiner vielseitigen Verdienste als Sänger und Darsteller behandelte ihn unser Publikum höchst ungastlich und schüttete, weil es sich nicht gleich anfangs an etwas störenden Ansatz gewöhnen konnte, das Kind mit dem Bade aus. Jedenfalls folgte Hrn. Widemann die Achtung der Kenner.

In den beiden Schützen als Peter, und im Sänger und Schneider als Strals, excellirte Meinhold durch wahrhaft originelle Komik. In dem Singspiele sind seine Schneiderlieder, in den Schützen die Tanzarie und seine schlagenden Couplets hervorzuheben. Auch Frl. Tomala, bis jetzt noch in zweifelhafter Gunst, war als Caroline in Lortzing's Oper ganz allerliebst und sang ihre Polacca in A-Dur mit größerer Sicherheit als sie je gesungen. Ihre Stimme, von weichem und markigem Timbre, so wie ihre liebenswürdige Gestalt, sind jeder Aufmunterung werth. Ebenfalls gefiel in seinen Cantilenen beider Stücke Hr. Kahle, als Gustav und Cavatino. Dieser Sänger, im Ganzen nicht nach Verdienst gewürdigt, vielleicht auch nicht sachgemäß beschäftigt, versteht nichts desto weniger, durch gebildeten und gefühlten Vortrag das Gemüth zu erregen. Leider haben frühere Sänger durch Uebertreibungen ihrer Mittel den Geschmack an einfachem Gesange heruntergezogen. Frl. Werbe, eine junge Altistin ist brav als Margarethe in der weißen Frau, als Frau Schulz in der Heimkehr und — als Benjamin in Jacob und seine Söhne. Hr. Viseur, zweiter Tenor, verdient als Antonio im Wasserträger Lob und Aufmunterung. Die Stimme ist voll, aber bedarf noch der Festigkeit. Es wäre unbillig des Hrn. Wilke unerwähnt zu lassen, der, als zweiter Liebhaber fast in jedem Schauspiele beschäftigt, auch in die Oper tüchtig eingereift, und namentlich ein ganz charmanter Papageno ist.

(Fortsetzung folgt.)

Leipziger Musikleben.

Dritte musikalische Abendunterhaltung. Extraconcert der Euterpe. Concert von Robert und Clara Schumann. Theater.

Das Programm der dritten, am 4ten März stattgehabten Abendunterhaltung war ein sehr interessantes, umsomehr, als auch einmal ein neues Werk für Kammermusik vorgeführt wurde — was in diesen Soiréen nicht allzuhäufig geschieht — und zwar ein Quartett von Ferd. David. Das Werk — gespielt vom Componisten und den HH. Röntgen, Herrmann und Kapellmeister Rietz — machte einen günstigen Eindruck und fand auch einen diesem entsprechenden Beifall. Von besonders guter Wirkung ist das Scherzo. In den übrigen Sätzen dagegen waltet eine gewisse Sentimentalität vor, welche nicht recht ex intimo pectore zu kommen, sondern mehr das Resultat einer künstlich erzeugten Seelenstimmung zu sein scheint. Wenn das nun auch den Totaleindruck etwas beeinträchtigte, so ließ sich doch durchgehend die geschickte Hand des geübten Componisten nicht verkennen. Sehr dankenswerth ist es, daß man mit Vorführung dieses Werkes einen Schritt über die Grenze des bisher üblichen Repertoirs dieser Soiréen gethan hat: es lag nahe, daß man hierzu ein Werk David's wählte, möge man nun aber auch nicht dabei stehen bleiben, sondern dem Publikum in der nächsten Saison Einiges von dem mancherlei Guten dieser Art, was die Neuzeit geliefert, zu Gehör bringen. — In Hrn. Speidl aus München lernten wir einen tüchtigen Pianisten der solideren Richtung kennen. Er spielte mit den HH. Concertmeister David und Kapellmstr. Rietz das Es-Dur Trio von Beethoven und Variations sérieuses von Mendelssohn, beide sehr verschie-

denartigen Musikstücke mit richtigem Verständnisse und tüchtiger Technik. — Den Beschluß der Soirée machte Beethoven's Quartett in C-Dur (Op. 59) von den HH. Concertmstr. Dreyschock, Röntgen, Herrmann und Kapellmstr. Rietz in großer Vollendung vorgetragen. Wie gewöhnlich in dem Abendunterhaltungen trug auch diesmal Beethoven den Sieg über alles Andere davon und riß besonders das C-Dur Quartett das Publikum zu einem lebhaften, ungeheuchelten Beifallssturme hin.

Am 9ten März veranstaltete Hr. A. F. Riccius als Musikdirector der Euterpe ein Extra-Concert zu seinem Benefiz. Man hatte zu dieser Aufführung eine gute Wahl der Musikstücke getroffen. Die Ouvertüre zu Gluck's Iphigenia eröffnete das Concert und imponirte, wie gewöhnlich, in ihrer trefflichen Ausführung. Aus Cherubini's Requiem in D-Moll für Männerstimmen wurden das Kyrie und das Dies irae vorgeführt. Der Pauliner Gesangsverein trug das Werk in durchaus würdiger Weise vor. Außerdem sang genannter Verein noch drei vierstimmige Lieder: „die alten Helden" von C. Leonhard, „die Lotosblume" von Schumann und „Curiose Geschichte" von C. Petschke. Letzteres paßte nicht recht in dieses Concert, welches in seinen übrigen Theilen einen so ernsten und würdigen Charakter trug. Das Publikum fühlte ebenfalls diesen Contrast und spendete der in ihrer Art recht hübschen Composition nicht den Beifall, der ihr in einem Concerte heitereren Charakters gewiß geworden wäre. Einer der interessantesten Vorträge an diesem Abend war der des C-Moll Concerts für zwei Claviere von Bach durch die HH. Emil Leonhard und Heinrich Enke. Anstatt der Instrumente in Flügelform hatte man zwei Pianinos zu diesem Concerte gewählt und es ist eine solche Wahl zum Vortrage Bach'scher Musik jedenfalls keine unglückliche zu nennen. Beide Spieler bewährten sich hierbei als fertige Künstler, die sich ganz vertraut mit dem Geiste des alten Meisters gemacht hatten. Das Publikum zollte ihnen durch reichen Beifall die verdiente Anerkennung. — Den zweiten Theil des Concertes bildete die C-Moll Symphonie. Leider stand deren Ausführung nicht auf gleicher Höhe mit den Leistungen des ersten Theiles. Das Tempo des zweiten Satzes schien uns etwas zu schnell und das des Allegro C-Dur ein wenig zu langsam genommen. Zu Dem kamen noch verschiedene größere und kleinere Versehen von Seiten des Orchesters — besonders einmal im ersten Satze, — welche dieser Production wesentlich schadeten. Wenn die Aufnahme von Seiten der Versammlung dennoch eine enthusiastische war, so ist diese diesmal vorzugsweise dem zündenden Elemente des Werkes zuzuschreiben.

Robert und Clara Schumann gaben am 14ten März Vormittags 11 Uhr im Saale des Gewandhauses ein Concert. Wir hörten in dessen erstem Theile von Schumann'schen Compositionen die Ouvertüre zu Byrons Manfred und zwei von Hrn. Behr vorgetragene Gesangsstücke: Ballade des Harfners aus Göthe's Wilhelm Meister und die beiden Grenadiere von Heine. Die Ouvertüre ist ein imposantes Werk, und nimmt unter den Ouvertüren Schumann's eine hervorragende Stellung ein. Die Ausführung unter des Componisten Leitung war untadelhaft. Die Gesangsstücke wurden von Hrn. Behr mit richtigem Verständnisse und sehr correkt gesungen. Besonderen Anklang fanden die beiden Grenadiere, welches Werk wohl zu dem Vorzüglichsten gehört, was Schumann in diesem Genre geleistet. Wenn die Göthesche Ballade nicht von gleich großer Wirkung war, so hat dies seinen Grund in der minderen Eindringlichkeit und Klarheit der Composition, veranlaßt durch die für die Musik weniger geeignete Form des Gedichtes. Es ist schon so viel Musik in den Götheschen Worten enthalten, daß die Composition derselben beinahe überflüssig erscheint. Frau Clara Schumann spielte das zweite Concert (F-Moll) von Chopin, ein Werk, welches unseres Wissens hier noch nicht öffentlich gehört ward. Es ist jedenfalls eines der hervorragendsten Erzeugnisse des Meisters und besonders ist der zweite Satz von hinreißender Wirkung. Das Orchester ist hier besser behandelt, als z. B. in dem E-Moll-Concert und erscheint als berechtigt, während es in dem letztgenannten Werke mehr als unwesentliches Beiwerk hervortritt. Das Spiel der Frau Schumann war natürlich meisterhaft in jeder Beziehung; die Auffassung dieses Concertes sowohl, als auch der am Schlusse des ersten Theiles vorgetragenen Stücke — Andantino von Sterndale-Bennett, Lied ohne Worte (F-Dur) von Mendelssohn und Saltarello von St. Heller — dem Charakter der verschiedene Meister angemessen und geistreich. Das geniale Künstlerpaar ward mit stürmischem Beifall begrüßt und nach jeder Nummer des Programms belohnt. — Den zweiten Theil füllte Schumann's „Pilgerfahrt der Rose" aus, ein Mährchen nach einer Dichtung von Moritz Horn. Es lassen sich hoher Schwung und großartige Conception auch in diesem Werke nicht verkennen, wenn es auch der Peri, im Charakter derselben sehr verwandt, in vieler Beziehung nachsteht. Ein Uebelstand, der auch der Genoveva trotz ihres musikalischen Werthes schadete, ist eine gewisse Monotonie, erzeugt durch den Mangel von Schatten in dem Gemälde. Alle Partien der Dichtung, auch die weniger bedeutenden, sind in das hellste Licht gestellt. Eine Folge davon ist, daß die bedeutenderen Momente an ihrem Glanze verlieren und nicht so hervortreten können, als sie es verdienen. Wir

können uns ferner mit der Behandlung der Singstimme nicht einverstanden erklären. Dieselbe ist nicht immer so recht natürlich und macht den Sängern viel zu zu schaffen, wodurch so manche schöne Wirkung verloren gehen muß. Dies gilt namentlich von der den Gang der Handlung und den Zusammenhang des Ganzen erklärenden Tenorstimme, bei welcher oft dem Texte Gewalt angethan wird und die Worte zu sehr gedehnt und zerrissen werden. Am entschiedensten tritt dies im Anfange des Werkes hervor. Hier ist es dem Componisten — zum Theil auch in Folge der nicht recht zweckmäßigen und geschickten Einrichtung des Textes — nicht möglich gewesen, dem Hörer ein wahrhaftes Interesse einzuflößen. Erst mit Eintreten des Grabchores, der allerdings wie ein leuchtendes Meteor plötzlich die bisherige Eintönigkeit durchbricht, wird die Theilnahme rege und steigert sich nun von hier an bei vielen Momenten, leider aber nicht ohne Unterbrechung. Wir schildern nur den Eindruck, den das Werk bei dem ersten Anhören auf uns gemacht hat, müssen uns aber eines erschöpfenden Urtheils für jetzt enthalten und heben nur das Elfenchor am Schlusse des ersten Theiles und die Sterbescene der Rosa kurz vor dem Schlusse des Ganzen als diejenigen Momente hervor, die uns als die gelungensten und bedeutungsvollsten erschienen. Die Ausführung von Seiten des Orchesters war im Ganzen eine musterhafte, weniger kann man dies von einzelnen Gesangspartien sagen. Frl. Tonner (die Rose) und Hr. Schneider (Tenorpartie) sind nicht recht geeignet zu dergleichen Musik und besonders hat Erstere zu wenig Stimmmittel und künstlerischen Schwung, um eine so schwierige Aufgabe genügend lösen zu können. Lobenswerth waren jedoch die Leistungen Hrn. Behr's und der Frau Concertmeister Dreyschock, wie auch Frl. Masius ihre kleinere Partie befriedigend sang. Die Chöre, bestehend aus Mitgliedern der Singakademie, des Pauliner Gesangvereines und des Thomanerchores verdienten alle Anerkennung. Der Totaleindruck, den das Werk auf das Publikum machte, war ein dem schon Gesagten entsprechender. Es war mehr ein succès d'éstime, den sich das Werk errang, und jener wahrhafte Enthusiasmus, den die Peri und des Meisters Symphonien bei ihrem ersten Erscheinen hervorriefen, konnte bei diesem Werke die Hörer nicht erfassen. Ein Nebenumstand, der der Aufführung der „Pilgerfahrt der Rose" stets etwas hinderlich sein wird, ist, daß dieses Werk zu kurz um ein Concert auszufüllen und für einen zweiten Theil zu lang ist. Erwähnen wollen wir noch, daß wir unter den Fremden, die dieser Aufführung beiwohnten, Liszt, Joachim, Robert Franz und A. G. Ritter sahen.

Das Theater brachte am 13ten März Cimarosa's „heimliche Ehe" nach einer mehr als zwanzigjährigen Ruhe zur Darstellung. Die reiche Fülle herrlicher Melodien dieser, wenigstens hier, beinahe schon vergessenen Oper verfehlte nicht, sich selbst bei unserem von Orchesterlärm, Decorationspomp u. s. w. verwöhnten modernen Publikum Anerkennung zu verschaffen. Erinnert auch die Musik Cimarosa's durchgehend stark an Mozart, so daß man diese Oper, ohne ihren Schöpfer zu kennen, leicht als aus des deutschen Meisters Feder geflossen betrachten könnte, so spricht sich in ihr eine so liebenswürdige Natürlichkeit und elegante Leichtigkeit aus, daß sie wohl zu dem Besten zu rechnen ist, was in dem Genre der Opera buffa geleistet worden. Die Ausführung von Seiten der Sänger war eine sehr gelungene und wenn sie auch hinter der der Italiener, von denen wir diese Oper vor einigen Jahren in Berlin hörten, in verschiedenen Einzelheiten zurückblieb, und vorzüglich die den Südländern eigenthümliche Lebendigkeit mangelte, so verdiente doch die sichtliche Liebe, mit der die Oper gegeben ward, die gerechteste Anerkennung. Die hervorstechendsten Partien (Kaufmann Roms und dessen Schwester Beatrix) waren in den Händen des Hrn. Behr und der Frau Günther-Bachmann, welche beide höchst ergötzlich dieselben durchführten. Die Beatrix ist eine vollkommene Altpartie, liegt also für die Stimme der Frau Günther-Bachmann etwas zu tief, doch machte das Erzwungene ihrer tiefen Töne in dieser Rolle einen derselben entsprechenden höchst komischen Effect. Auch Frl. Mayer als Caroline verdient alles Lob. Vorzüglich trat sie neben Frl. Tonner (Lisette) in ein glänzendes Licht, da letztere Dame im Gesang und Spiel Manches zu wünschen übrig ließ. Hr. Schneider (Sander) füllte seine kleine Rolle befriedigend aus und auch Hr. Brassin (Graf Tiefenthal) gab sich viel Mühe, seine etwas undankbare Partie zur Geltung zu bringen.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Die ehemalige Selbstherrscherin der großen Oper zu Paris, Mad. Stoltz, welche nach dem Sturze ihres Pariser Theaterthrones sich nach Lissabon wendete, ist jetzt für die Oper zu Rio Janeiro mit einer Gage von 120,000 Fr. für sechs Monate gewonnen.

Frl. Wertheimber, eine Deutsche der Abstammung nach, hat in der Opéra comique in Paris entschiedenes Glück gemacht, namentlich in einer von Grisar für sie geschriebenen Oper: „Der Glöckner von Brügge".

Nach Nachrichten aus New-York soll Lola Montez durch ihre Tanz- und andere Künste einen Irokesenhäuptling

so sehr entzückt haben, daß dieser ihr angeboten habe, seine Federkrone als Häuptlingin mit ihm zu theilen. Vielleicht versteht sie es dann, die Herrschaft über die wilden Irokesen länger zu behaupten, als weiland über die zahmen Baiern.

Berlioz ist bereits nach London abgereist, um die Leitung der Concerte des Philharmonischen Vereins daselbst zu übernehmen.

Frl. Würst soll in Stuttgart abgehen wollen und bereits ein Engagement an dem Hoftheater zu Hannover angenommen haben.

Musikfeste, Aufführungen. Magdeburg. Der Ritter'sche Gesang-Verein wiederholte am 29sten Januar Samson; am 26sten Februar gab derselbe die beiden ersten Theile des Messias, wie gewöhnlich im Kreise der Mitglieder und deren Angehörigen. Der Dom-Chor unter Musikdir. Wachsmann bereitet in Gemeinschaft mit dem genannten Vereine eine Aufführung des Oratoriums „Israel in Egypten" für die nächsten Wochen vor.

Halle. Am 12ten März kam in dem hiesigen 5ten Logenconcerte G. A. Ritter's Symphonie (E-Moll) unter des Componisten Direction zur Aufführung.

In Cassel hat eine Symphonie in Es-Dur von Nicolaus Baldenecker unter dessen persönlicher Leitung in dem letzten dortigen Abonnementconcerte gefallen. Es ist dies dasselbe Werk, welches zu des Componisten 50jährigen Jubiläum in Frankfurt a. M. aufgeführt wurde. Spohr veranstaltete an dem Morgen nach dem Concerte zu Ehren Baldeneckers eine Matinée, bei welcher der Nestor der Violinvirtuosen selbst spielte und die Hörer durch seinen schönen Vortrag entzückte.

Der Gesangsverein für classische Musik in Potsdam hat kürzlich Händel's Josua in einer, dem Vernehmen nach, sehr würdigen Weise zur Aufführung gebracht.

In den Concerten der Gesellschaft St. Cécile zu Paris kamen kürzlich eine Ouvertüre, welche Meyerbeer nachträglich zu seinem Robert geschrieben, und die Kindersymphonie von Haydn zu Gehör.

Neue und neueinstudirte Opern. Der Liedercomponist F. Gumbert hat eine Oper: „Carolina, oder ein Lied am Golf von Neapel" — Text von v. Puttlitz — beendet. Ob und wo dieselbe zur Aufführung kommen wird, ist noch nicht bekannt.

Magdeburg. Die vor Kurzem stattgehabte Darstellung von Weber's selten gehörter „Euryanthe" (zum Benefiz des Musikdir. Bärwolf) gab einen nicht zu verkennenden Beweis von dem ernsten, bewußten Streben der neuen Direction, unsere Bühne auf eine höhere Kunststufe, als sie bisher einnahm, zu stellen. Das Orchester spielte gut, das Chor that seine Schuldigkeit, die weiblichen Partien wurden fast tadellos gegeben, besonders war Frl. Achilles (Eglantine) und, in einzelnen Momenten, Frl. Löwenstein (Euryanthe) vortrefflich. Hr. Koch, als Lysiart, schien etwas unpäßlich, woher seine Leistung immer schwächer; dagegen blieb Adolar (Hr. Bardt) von Anfang bis zu Ende getreulich auf dem breiten Niveau der Mittelmäßigkeit.

Die erste Vorstellung des Halevy'schen „ewigen Juden" in Paris war auf den 29sten Februar festgesetzt, ist aber wieder bis zu medio März hinausgeschoben worden. Uebrigens können kaum die Juden sehnsüchtiger auf den Messias warten, der sie soll zurückführen in das Land ihrer Väter, als die Directoren des Théatre de la nation dem öffentlichen Erscheinen dieses unerlösbaren, bis zum jüngsten Gerichte versiegelten Juden entgegen sehen; und dieser soll der Erlöser aus allen Cassencalamitäten werden und die Salomonischen Siegel, so da in letzter Zeit für die große Nationaloper hartnäckig vor den Portemonnaies der Pariser liegen, erbrechen.

Die königl. Oper in Berlin brachte unlängst die Euryanthe neu einstudirt. Die Hauptpartien waren in den Händen der Damen Köster und Wagner und der HH. Formes und Bost. Die Aufführung soll eine wahrhaft musterhafte gewesen sein.

Das entschiedene Glück, welches Fioravanti's „Dorfsängerinnen" im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater gemacht haben, hat die Direction genannter Bühne veranlaßt, auch dieses Componisten Opera buffa: „Die wandernden Comödianten" zu geben und auch diese hat sehr angesprochen.

Todesfälle. In der zweiten Hälfte des vorigen Monats starb in Berlin in sehr hohem Alter der geh. Obertribunalrath v. Winterfeld.

Vermischtes.

Aus Stuttgart wird uns von den großen Erfolgen der Sängerin Frl. Eschborn berichtet. Trotz des etwas hyperbolischen Sontagsenthusiasmus, welcher das Stuttgarter Publikum bekanntlich erfaßt hatte, ist es doch dieser jungen, talentvollen Sängerin gelungen, sich nicht nur Anerkennung zu verschaffen, sondern auch die Sontagsbegeisterten des gemüthlichen Schwabenlandes für den Verlust der Gräfin Rossi vollkommen zu entschädigen. Frl. Eschborn eignet sich vorzugsweise zu den anmuthigen und feinem Genre, weniger zu hochtragischen Partien und wenn sie auch nicht ganz die große Virtuosität der Sontag besitzt, so zieren sie dagegen jugendliche Frische und natürliche Eleganz. Hoffen und wünschen wollen wir, daß sich die Meinung der Stuttgarter bestätigen möge, welche ihrem gegenwärtigen Lieblinge das günstigste Prognostikon für die Zukunft stellen, und daß Frl. Eschborn unsere leise Befürchtung, in Stuttgart sei man vielleicht zu sehr entzündbar, durch die That widerlegen möge, eine Befürchtung, zu welcher uns der überschwengliche Enthusiasmus für die Gräfin Rossi wohl einigermaßen berechtigen dürfte.

Der König von Neapel hat dem Professor Marras am Conservatorium zu Neapel für dessen Gesangsschule eine große goldene Medaille überreichen lassen.

In Berlin beabsichtigt man die Gründung eines Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche.

Leipzig. Hr. Panofka verweilte vor Kurzem auf seiner Rückreise nach London einen Tag hier. Seinen Freunden hier und an anderen Orten verspricht er für den Herbst dieses Jahres einen längeren Besuch. Auch Dr. Kullak war einige Tage hier, spielte aber nur privatim. Ein Trio für Pianoforte und Streichinstrumente erscheint demnächst von ihm.

Der Wiener Männergesangverein hat einen Preis von 100 Ducaten für die Composition einer Messe für Männerstimmen ausgesetzt.

In der Zusammenstellung widersinniger Programme scheint jetzt der Berliner Domchor das Größte zu leisten: alte Kirchen- und moderne Kammermusik! Glücklicher Weise bricht sich eine richtigere Einsicht immer mehr Bahn, und der Tadel solcher zusammengewürfelter Programme wird allgemein.

In Berlin werden demnächst die Primaner und Secundaner des Gymnasiums zum grauen Kloster daselbst die Antigone mit der Mendelssohn'schen Musik in griechischer Sprache aufführen. Es gehört jedenfalls zu den vielen unerkannten Wohlthaten Gottes, daß man diesen Kunstgenuß nicht mit zu genießen braucht!

In Cassel sind alle Gesangsvereine verboten worden. Die Breslauer Zeitung fügt, diese Nachricht bringend, noch die Bemerkung hinzu, daß die Casseler Oper von diesem Verbote ausgenommen sei, indem Hr. Hassenflug erkannt habe, daß bei der wenigen Harmonie, die in der dortigen Oper zu finden, diese nicht als ein Gesangsverein betrachtet werden könne.

Druckfehler-Berichtigungen. Nr. 8, S. 81, Sp. 2, Zeile 14 und 15 v. o. l.: wir werden, sagen wir, diese Frage durch die andere 2c. statt: wir werden, sagen wir, die Frage 2c. S. 83, Sp. 1, Zeile 1 v. o. müssen zwischen „Schwierigkeiten" und „falls" die Worte eingeschoben werden: „vorausgesetzt daß sie".

Notiz. Hierbei als Beilage: „Du Tropfen Thau", Gedicht von O. v. Redwitz, Musik von unserem Mitarbeiter H. G. von Bülow in Weimar. D. Red.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

J. Tedesco, Op. 55. Souvenir de Pologne. 2 Mazurkas pour le Piano. **Mainz, Schott. 1 Fl.**

In des Componisten bekannter Weise: elegant und mit vieler Kenntniß des Instrumentes und der ihm möglichen Effecte sind diese Mazurkas geschrieben. Nur ganz tüchtige Spieler dürfen sich an ihren Vortrag wagen.

J. M. Wehli, Chant d'oiseau. Etude des Trilles pour le Piano. **Leipzig, Hofmeister. 10 Ngr.**

Nicht ohne Geschick gemacht, doch mit möglichst vielen Noten möglichst wenig gesagt. Die Schwierigkeit ist sehr bedeutend.

W. Plachy, Op. 106. Trois Mélodies slaves, transcrites et variées pour le Piano. **Wien, Mechetti. Nr. 1, 2, 3. à 10 Ngr.**

Die erste dieser slavischen Melodien ist die Moravanka, die zweite das unter dem Namen „Clopicki's Mazurka" auch in Deutschland bekannte polnische Volkslied, und die dritte die ebenfalls sehr charakteristische Truchla Dewa. Der Componist hat mit seinem bekannten Geschick diese Melodien verarbeitet und daraus recht ansprechende Salonstücke ohne Glieder verrenkende Schwierigkeit gebildet, welche für schon fortgeschrittene Schüler zu empfehlen sind.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

S. Lee, Op. 61. Fantaisie sur deux airs arabes pour le Violoncelle avec accomp. de Piano. **Leipzig, Hofmeister. 25 Ngr.**

Ein hübsches und wirkungsvolles Unterhaltungsstück, bei dem sich jedoch das Pianoforte mehr begleitend verhält. Das Violoncell erfordert einen tüchtigen Spieler, wenn auch die Schwierigkeit nicht gerade bedeutend ist. Die zweite dieser reizenden arabischen Melodien hat auch Felicien David in seiner Wüste benutzt; es ist die mit dem untergelegten Text: „O schöne Nacht, o weiche nimmer".

J. B. Singellée, Op. 16. Fantaisie pour le Violon avec accompagnement de Piano sur des motifs de „la part du Diable" de D. F. E. Auber. **Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.**

Ein unbedeutendes Product, in welchem die obligate Violin-Stimme die bekannten Melodien monoton und trivial abspielt, während das Pianoforte fortwährend in der untergeordneten Rolle des gewöhnlichsten Accompagnements zu wirken hat. —

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.
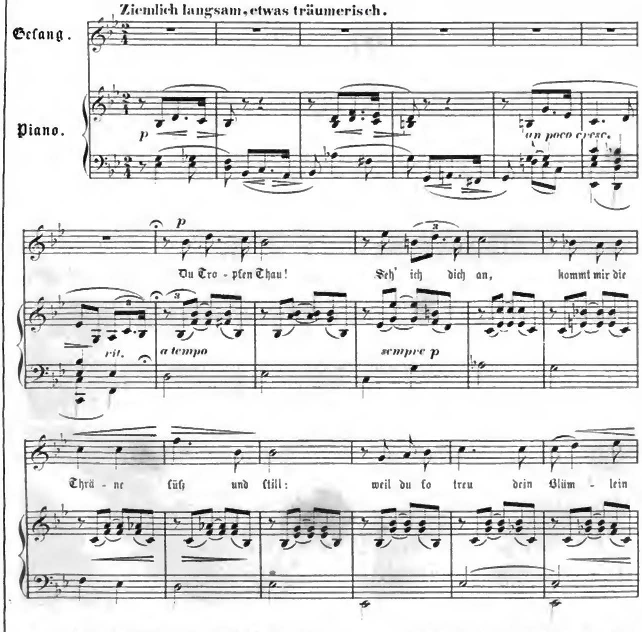
„DU TROPFEN THAU"
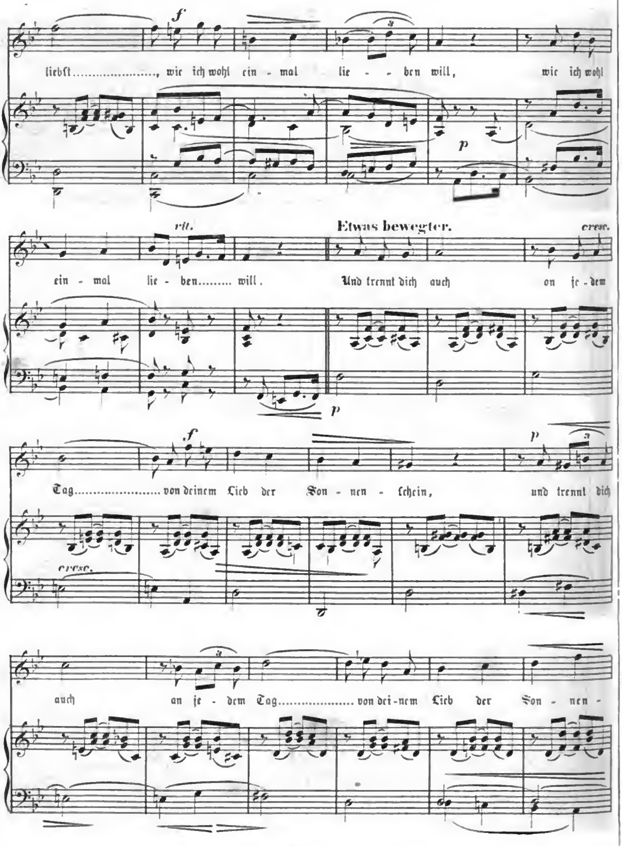
Gedicht von Oscar v. Redwitz.
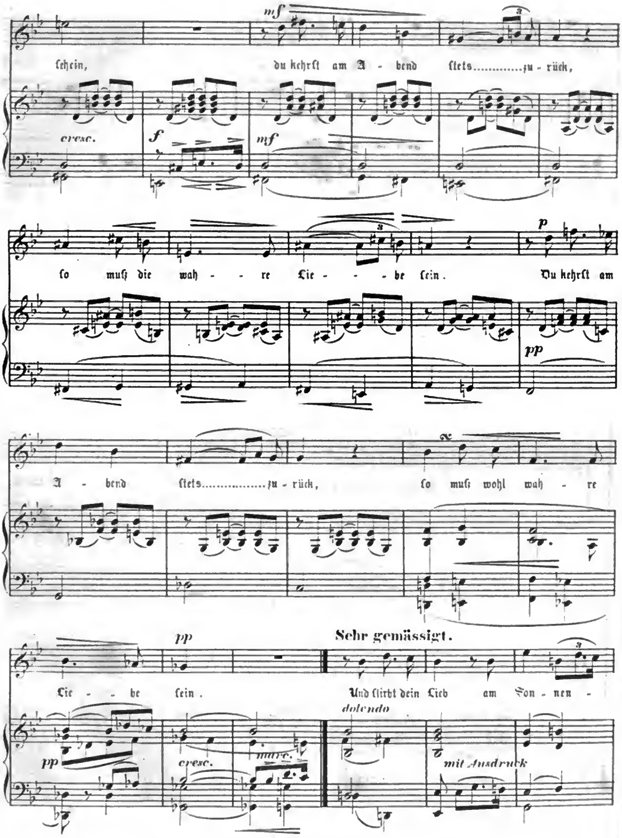
Musik
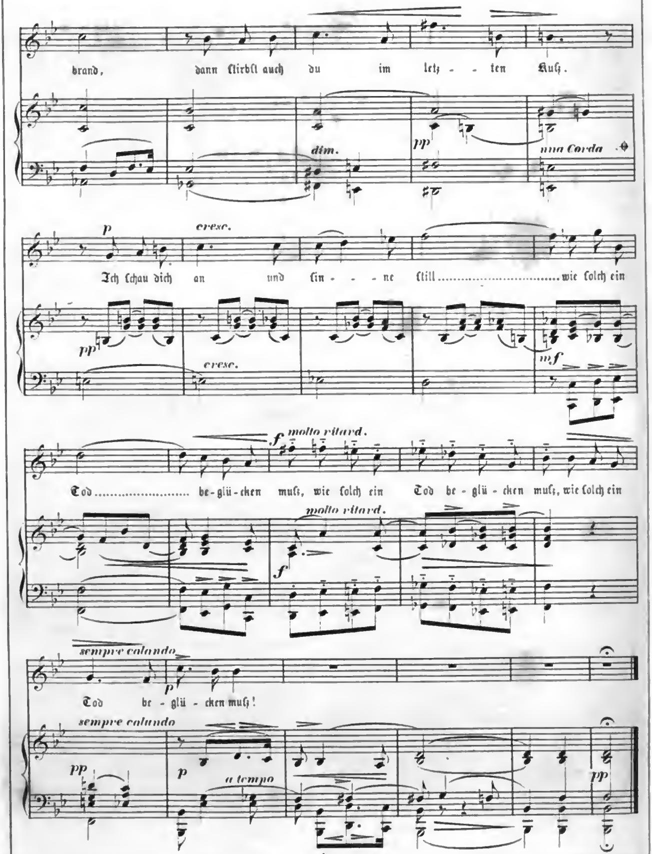
von

Hans v. Bülow.




f
liebst......................, wie ich wohl ein - mal lie - - ben will, wie ich wohl
p
rit.
Etwas bewegter.
cresc.
ein - mal lie - ben......... will. Und trennt dich auch an je - dem
p
f
p
Tag...................... von deinem Lieb der Son - nen - schein, und trennt dich
cresc.
auch an je - dem Tag.................... von dei-nem Lieb der Son - nen -


mf
schein, du kehrst am A - bend stets............zu - rück,
cresc.
f
mf
so muß die wah - - re Lie - - - be sein. Du kehrst am
p
pp
A - bend stets..................zu - rück, so muß wohl wah - re
Lie - - be sein.
pp
Sehr gemässigt.
Und stirbt dein Lieb am Son - nen -
dolendo
cresc.
marc.
mit Ausdruck


brand, dann stirbst auch du im letz - - ten Kuß.
dim.
pp
una Corda
p
cresc.
Ich schau dich an und sin - - - ne still .... wie solch ein
pp
cresc.
mf
f molto ritard.
Tod .... be - glü - cken muß, wie solch ein Tod be - glü - cken muß, wie solch ein
molto ritard.
f
sempre calando
p
Tod be - glü - cken muß!
sempre calando
pp
p
a tempo
pp

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. № 13. Den 26. März 1852.
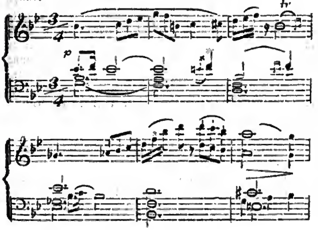
Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{2}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.
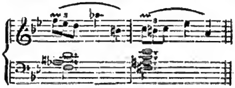
Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Franz Berwald, Trio Nr. 1 für Pianoforte, Violine und Violoncell. — Hamburg, bei Schuberth. Preis 2½ Thlr.
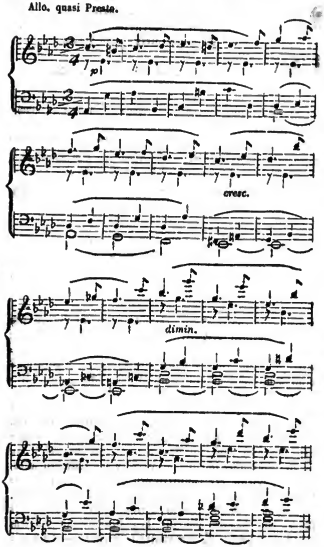
Wir geben zunächst eine Probe vom musikalischen Inhalte dieses Werkes in folgendem Notenbeispiele:



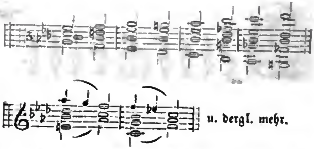


Wie dieser sogenannte zweite Hauptgedanke des ersten Satzes sich zu den Themen verhält, die man an solcher Stelle bei allen anderen Componisten vorzufinden pflegt, so verhält sich die Musik des ganzen Trios zu Dem, was man gemeinhin absolut musikalische Kunst nennt. Unverkennbar besitzt der Componist eine sehr bedeutende musikalische Intelligenz: ohne Zweifel hat er das Technische seiner Kunst vollkommen hinter sich, sucht nun aber das eigentliche Wesen der Sache in derjenigen specifisch musikalischen Neuheit — um nicht zu sagen: Absonderlichkeit, welche Der nie erstreben wird, den der Besitz der künstlerischen Kraft unwillkürlich zur Entäußerung in künstlerischen Thaten drängt. Ein solches Haschen nach Originalität wird in der Regel ein Beweis sein für den Mangel an innerem Fond und somit an wahrhaftem Beruf: — doch geben wir zu, daß es eben sowohl von geistiger Unreife, als auch von einer periodischen Geistesverdunkelung herrühren kann, in welchen beiden Fällen es also vorübergehend sein wird. Wir nennen hier blos die möglichen Ursachen der vorliegenden musikalischen Erschei-

nung, ohne über den uns gänzlich unbekannten Componisten abzuurtheilen. Fragen aber müssen wir ihn, von wem wohl nach seiner Meinung sein Trio gespielt werden dürfte! Von den Dilettanten? Für diese ist sowohl seine Musik als auch ihre Clavierform eine vollkommen unerquickliche und ungenießbare. Von den eigentlichen Clavierspielern? Wie wir diese Leute kennen, so dürfte keiner derselben geneigt sein, an dem Quartettstyle des Werkes sich zu erbauen und an Stellen wie die folgende die Finger sich zu verrenken.



Von den Ebenbürtigen, den Tonkünstlern insbesondere? Wir müssen wünschen, daß es so Wenige als möglich unter ihnen gebe, die an harmonischen Curiositäten der nachstehenden Art ein wirkliches Interesse nehmen.



u. dergl. mehr.

Es thut uns aufrichtig leid, über das vorliegende Werk des Hrn. Berwald nicht günstiger berichten zu können. Wenn aber gerade die von ihm eingeschlagene musikalische Richtung von der Kritik — und von einer historischen Kritik zu allererst — als ein Irrthum mit apodiktischer Gewißheit bezeichnet werden, und wenn ferner die so oft überhörte Kritik in der Verwarnung vor einem fortgesetzten Verfolgen dieser Richtung sich einigen Nutzen versprechen darf, so war es hier mehr als in jedem anderen Falle unsere Pflicht, ohne Rücksicht auf die unglückliche Natur einer Composition hinzuweisen, deren Verfasser sicher Besseres, das heißt hier: Natürlicheres, zu bieten vermag.

Das Trio hat nur drei Sätze von mäßigem Umfange: die Clavierpartie ist im Allgemeinen unpraktikabel, die übrigen Partien aber sind leicht.

T. U.

Ein Brief über Richard Wagner.

Nachstehende Zeilen sind ein Bruchstück, einem Privatbriefe an einen bekannten Dichter entnommen. Das darin ausgesprochene Urtheil macht um so mehr auf Unbefangenheit Anspruch, als es durchaus nicht in des Schreibers Absicht lag, dasselbe der Publicität zu übergeben. Sie glauben, Herr Redacteur, daß die Veröffentlichung des Briefes mit dazu beitragen könnte, die schwankenden, sich häufig widersprechenden Meinungen über Richard Wagner's Werke beseitigen zu helfen, zumal im Publikum theilnehmende Spannung für die Sache des Meisters jetzt hinreichend vorhanden ist. Sollte dies wirklich der Fall sein, so würde Niemand eine aufrichtigere Freude darüber empfinden, als der Unterzeichnete, der es sich zum größten Ruhme anrechnen müßte, einem viel geschmäheten und arg verkannten Manne nach geringen Kräften zu seinem guten Rechte verholfen zu haben, einem Manne, welchen die Zukunft wohl anders beurtheilen möchte, als es die Gegenwart von sich sagen kann.

. . . . —
Sie schrieben mir über die Oper, und das, was Sie „dämonische" Musik nennen, — ich beantworte Beides in einem Athem, indem ich Ihnen über — Richard Wagner berichte. Das ist spät, werden Sie sagen, da Ihnen Stahr gewiß direct über die Aufführung des „Lohengrin" in Weimar geschrieben hat, und Sie außerdem schon früher Liszt's und jetzt Stahr's veröffentlichte Aufsätze kennen werden. Ich komme weder mit der Energie Liszt's, noch mit dem Glanze Stahr's, aber Ihre Bemerkungen wollen nun doch beachtet, analysirt und, wo möglich, anwendbar gemacht werden, und dazu weiß ich keine bessere Grundlage als den „Künstler der Zukunft". Sie werden meine für Sie bestimmte Antwort immer heraus finden, auch wenn ich die von Ihnen aufgestellten Sätze nicht speciell citire.

Zunächst ein Geständniß, das aus dem Munde eines Musikers vom Fache fast komisch klingen muß. Vor kurzer Zeit noch hatte ich keine Note von Wagner zu Gesicht, oder vielmehr zu Gehör bekommen, und mein Vorurtheil fußte nur auf einen Blick in die Partitur des „Tannhäuser". Dort war Alles für das Auge so wirr und langathmig, kein Zusammenwirken, lauter auseinander fallende (musikalische) Monologe . . . . . mir wurde himmelangst, denn das allgemeine Stimmrecht ist zwar auch in der musikalischen Republik ein integrirender Theil der vernünftigen Verfassung, aber es setzt auch nicht weniger als irgendwo in der Welt tüchtigen Gemeinsinn voraus. Menschen und Noten sind nur dann wahrhaftige und durch sich selbst stimmberechtigte Republikaner, wenn sie das *Ganze* stützen und nicht mit starrer Selbstgenügsamkeit nur sich beäugeln oder mit zudringlichem Egoismus immer danach ringen ein Sonderplanetensystem zu bilden. — Ich theilte also die Abneigung, die fast alle meine Kunstgenossen für den zwiefachen Rebellen hatten, und glaubte meinem Gewissen vollständig gerecht zu werden, wenn ich bei Wagner's Namen in aller Andacht ein Kreuz schlug, ein bedenkliches Gesicht zog, und dabei erbaulich pharisäisch dachte: Herr ich danke dir u. s. w. — Mehr Zufall als Wunsch brachte damals das „Kunstwerk der Zukunft" in meine Hände. Zu großem Erstaunen gewann ich aus dieser Arbeit die Ueberzeugung, daß der Verfasser eine gute Summe klarer und geordneter Ideen im Kopfe haben müsse, und daß er absolut nichts unternehmen könne, was sich nicht von irgend einem höheren Standpunkte aus rechtfertigen ließe.

Liszt war so liebenswürdig mich nach Weimar zu laden, und versicherte schon im Voraus, daß der Lohengrin mich mehr als genug für alle Reisebeschwerden entschädigen würde. Das „Kunstwerk der Zukunft" in Verbindung mit jener abenteuerlichen Partitur hatte mich in große Spannung versetzt, aber es bedurfte auch einer solchen, wenn ich so weit in eine Oper gelockt werden sollte. Sie wissen, daß ich Ihre Kunst nicht minder liebe als die meine, und müssen es daher begreiflich finden, daß ich principiell Allem entgegen bin, was bisher Oper hieß. Lauschte ich der Musik, so entzog sich mir die Handlung, beachtete ich letztere, so verlor ich zu viel von jener, und nun gar das dem Tone als Substrat untergelegte Wort! — kurz ich fand keine Einheit heraus, und brachte immer nur fragmentarische Eindrücke hinein. Nicht blos Meyerbeer und Flotow galt meine Abneigung, sondern meine Ketzerei tastete (NB. auf der Bühne) Mozart so gut an, als die Anderen. Zuletzt gewöhnte ich mich an den Gedanken, daß mein Urtheilsvermögen in Bezug auf Bühnensachen sehr beschränkt sein müsse, eine Annahme, die an Wahrscheinlichkeit gewann, wenn ich das lebendige Interesse Vieler, mit denen ich in den übrigen Cardinalpunkten völlig harmonirte, in Rechnung zog. Nichts desto weniger beharrte ich für mich bei dem Satze: die Oper zerknittert die Poesie und zerfetzt, durch den Dialog und andere schöne Sachen, die Musik. Ich werde ihn *nach* den Lohengrin wohl anders fassen müssen. Ich war vom ersten Tacte an mitten drin, und stand bald in so großer Wechselwirkung zu Dem, was auf der Bühne und im Orchester vorging, daß ich in der That während der ganzen Vorstellung ein Mitsingender und Mitspielender zu sein glaubte. Wie ekelhaft ist die Frivolität der französischen *Manier*, die jetzt unsere Bühne beherrscht, neben solch' tiefer und edler Auffassung! Freilich setzt letztere Etwas voraus, was unser heutiges Theaterpublikum fast verloren zu haben scheint — Hingebung und freie Thätigkeit der Empfindung, ein sittlicher Proceß, ohne den von eingehendem Kunstverständniß keine Rede sein kann! —

Glauben Sie nur nicht, daß ich über Nacht ein Schwärmer geworden bin. Ich betrachte die Sache im Gegentheil sehr ruhig, und werde meinen Tadel so wenig zurückhalten als mein Lob. Aber es ist in der That so: was die Philosophie Hegel's nicht aus sich heraus gebären konnte, eine einheitliche, vollendete Kunstleistung, das ist durch die Lehre Feuerbach's in Wagner zur Thatsache geworden. Die schwindelnde Abstraction mit ihrem dictatorischen Pathos mußte in der Kategorienreiterei fest frieren, und organisches, entwicklungsfähiges Leben konnte nur aus dem Packen der concreten Situation und des dringend selbstbewußten Momentes hervorgehen.

Wagner's Oper ist ein Ganzes, und darum nur *dargestellt* genießbar und verständlich. Andere Opernmusik verträgt sich auch mit dem Concertsaale,

Mozart ist mir z. B. sogar nur da in seinem vollen Werthe faßlich, — Wagner's Musik dagegen von seinem Gedichte abzutrennen, wäre, wenn sich's denken ließe, eine volle Vernichtung. Daher kam denn auch der Eindruck, den die Partitur des „Tannhäuser" auf mich machte. Ich habe es in meiner Eingenommenheit gegen Alles, was Oper ist, gar nicht für möglich gehalten, daß die Musik sich dermaßen schmiegen und einer Handlung unterordnen könne, ohne sich auch dort selbst aufzugeben. Im Lohengrin scheint sie nur Lichter und Schatten in das Bild zu tragen, nur Empfindungen und Scenen zu decoriren, zu erläutern und durchsichtig zu machen; sie giebt der Wirkung der Handlung nur größere Tragweite, sie dehnt sie nur auch auf jene Nerven aus, die sonst keinen Theil an dem Genusse hätten, und zieht so den ganzen Menschen in den magischen Kreis. Es fällt ihr nirgend ein, sich selbstständig auszubreiten, oder sich gar in traditionell abgeschlossenen Schulformen zu bewegen: sie begleitet die Entwicklung des Gedichtes, haucht Zartes und wettert Strenges hinein, füllt, tritt zurück oder ragt hervor, je nachdem es Noth thut. Immer aber stecken Sie mitten in einem ausgetragenen, vollberechtigten Ganzen.

Stellen wir uns nun aber auf den Standpunkt der Kritik, welche die Oper consequent als Musikstück, nicht aber als jenes eigenthümliche Fertige, als einen viel verzweigten Organismus auffaßt, von dem nur ein Theil auf dem Tone beruht, so ergiebt sich allerdings eine auffallende Dürftigkeit. Nur einige wesenhafte Motive müssen den musikalischen Zusammenhang fristen; sie werden von einem Ende der Oper zum andern festgehalten und wir sehen sie immer dann wieder auftauchen und durchbrechen, wenn ein Chaos droht und Alles willkürlich auseinander flattern will. Was neben diesen Grundkörpern vorhanden ist, erscheint, für sich allein betrachtet, als zusammenhangslose Masse, deren Schwerpunkt nicht im Gesange, sondern im Instrumentale beruht. Denken Sie aber dabei um alle Welt nicht an regelrechte Instrumentalsätze, wie sie nach Beethoven's Vorgang fix geworden sind. Bei Wagner beruhen sie auf reiner Klangwirkung, auf Reflexbewegungen des Tones. Hierin ist er groß, hier haben offenbar die fleißigsten Studien zauberhafte Frucht getragen. Das ist eine wahre Märchenwelt, ein wahrer Ton-Regenbogen. Unerhörte Klang-Combinationen, aber durchweg von einer Schönheit ohne Gleichen. Die ganze Einleitung zum Lohengrin ist eine Feerie, und man kann selbst mit der kritischen Brille auf der Nase sich eines extatischen Zustandes nicht erwehren. Die Nerven vibriren, aber wie?!!

Ueber jene Klangcombinationen, für welche ich den festen Begriff „Accord" absichtlich nicht brauche, ist nun der Gesang gestellt. Er ist in eigenthümlichen, ich möchte sagen, sonderbaren Intervallen gehalten und fast ausschließlich recitativisch. Nur in seltenen Fällen, wo es ein gewaltiger Affect unabweisbar fordert, schwingt er sich zum Arioso auf, was natürlich, da es durch keinen Mißbrauch verbrauchtes Reizmittel ist, seine Wirkung nicht verfehlen kann. — Schwer läßt es sich begreifen, wie die Sänger solche anscheinend widerharige Melodiebildungen in's Gedächtniß prägen, und doch versichern sie, daß, sobald sie erst einmal haftet, jede Note wie eingemeißelt im Kopfe sitzt. Merken Sie sich das an, es spricht für Ihre Theorie, für den natürlichen Generalbaß und die dämonische Accordbildung, von der Sie reden. — Im Uebrigen geht die Musik durch Dick und Dünn mit dem dargestellten Gedanken. Die Modulation beachtet keine überlieferten Regeln, keine bekannte Form, sie ist völlig dithyrambisch: volles E-Dur und dicht daneben D-Dur ist ganz alltäglich. Von symmetrisch ausgebauten rhythmischen Figuren ist keine Rede; Eins treibt das Andere vorwärts, rastlos und ohne ersichtliches Ziel . . . . . Und trotz dieser Abnormitäten und Monstruositäten ist stets das allein Richtige, im Moment unveräußerlich Nothwendige getroffen. Begreife es, wer da kann! Während sich bei Meyerbeer das Raffinement unverschämt breit macht, wirkt es hier immer nur im ergänzenden, vermittelnden Verhältnisse, und hilft trotz seiner exquisiten Form mit reizend naiver Grazie das Ganze vollenden. Ich bin während des Verlaufes der Aufführung nie unangenehm berührt worden; im Gegentheil hat mich das Gefühl nicht einen Augenblick verlassen, daß ich mich einer großartigen und sich ihres Rechtes bewußten Schöpfung gegenüber befände. War es der Reiz des Unerhörten, absolut Neuen, oder was sonst, ich weiß nur eine geringe Zahl von Productionen zu nennen, die mich so ganz aus dem Vollen, so „dämonisch", um einmal Ihr Wort zu brauchen, erschüttert haben, als der Lohengrin.

Und das Publikum? Es lauschte gespannt, andächtig, bewegt und ergriffen, als fühlte es die Macht eines klingenden Stromes, der ihm aus dem Herzen der Welt entgegenfluthete. Wieder einmal ein handgreiflicher Beweis, daß die Menschen, sie mögen noch so blasirt sein, instinktiv fühlen und gläubig werden, wenn ihnen etwas aus dem mysteriösen und doch so klare Wellen spendenden Borne der ewigen Natur geboten wird. Das ist in der That die Macht des Urkräftigen, des dämonischen Elements, das die Schachtelweisheit, weil sie damit nicht fertig werden kann, wie Sie richtig bemerken, so gern für kakodämonisch ausgeben möchte.

Glauben Sie nun aber, daß ich durch diese That-

sachen vollständig zu der Ansicht hinübergezogen bin, welche Sie mit so vieler Wärme vertreten? Glauben Sie, ich sei mit Ihnen überzeugt, daß der Musik in nächster Zeit eine erhebliche Erweiterung bevorstände? Als Handlangerin, ihre Selbstständigkeit aufgebend, ja—; ihr altes, gutes Recht ausübend, nein! Für eine gedeihliche Zukunft des „Kunstwerks der Zukunft" möchte, trotz Richard Wagner, nach meinem geringen Dafürhalten wenig Hoffnung vorhanden sein. Er, der zugleich dichtet und componirt, dem also die ganze Arbeit und der ganze Sieg gehört, kann gar nicht dazu verlockt werden, mit sich selbst zu rivalisiren, so läßt er die Musik Musik sein und macht eine — Oper. Was er aber dadurch und damit am schlagendsten beweist, ist die Armseligkeit der musikalischen Erfindung unserer Zeit. Er ist von der Misere der jetzigen Kunstzustände dermaßen durchdrungen, daß er sich kein Gewissen daraus macht, sie zu — vergrößern.

Hier haben Sie nun zum Schlusse kurz und bündig meine Ansicht über Oper und „dämonische", nur auf natürlichen Klanggesetzen beruhende Musik, eine Ansicht, die, ich bemerke dies ausdrücklich, vorläufig nur individuelle Geltung für sich in Anspruch nimmt. Wagner ist durch seine doppelte Begabung der einzige Mann, der eine Oper schaffen konnte, die in ihren Grundbedingungen ein ganzes Kunstwerk ist. — Wer ohne das angeborne, geniale Gefühl des Rechten und der Nothwendigkeit Wagner's Klangspuren und Ihrem Windharfen-Systeme folgen wollte, der muß sich und, wenn er Mode wird, auch der Kunst empfindlichen Schaden thun. Wagner ist eine — Merkwürdigkeit, eine durchaus geniale, sich durch sich selbst rechtfertigende Künstlernatur, die Nachahmer aber werden eben — Nachahmer sein, und als solche wie immer die alte Wahrheit nicht zu beherzigen wissen:

Quod licet Jovi, non licet bovi.

Robert Franz.

Aus Paris.

Beethoven's Fidelio.

Dem Zusammenhange des üblichen Jahresberichts aus der Weltstadt unbeschadet, muß für diesmal das Wichtigste vorangeschickt, und das große Tagesevenement mit einiger Ausführlichkeit besprochen werden, la grosse affaire de la semaine, wie dasselbe von den hiesigen Berichterstattern bezeichnet ward. Diese große Affaire, der eine noch viel größere und hitzigere in anderem Sinne, ein wahrer Kampf zwischen dem Sängerpersonale und dem Musikdirector, vorangegangen, war denn auch nichts Geringeres als die Aufführung des deutschen Meisterwerks „Fidelio" von italienischen Sängern mit italienischem Text vor einem französischen Publikum; ein Unternehmen, das füglich ein Wagniß zu nennen war, Seitens des Directors Lumley so große Keckheit voraussetzt, als einen hohen Grad von Selbstverläugnung bei den Sängern, und Seitens Hiller's, der zähen Widerwillen und Widerwärtigkeiten aller Art zu überwinden hatte, große Willenskraft und Beharrlichkeit. Lumley hatte zwar den glücklichen Vorgang der 24 Vorstellungen auf Londons zwei Opernbühnen erlebt (wie wenigstens die Berichte aussagten) und bei der Verehrung, in welcher in Paris der Name Beethoven steht, auch hier glauben können auf einen glänzenden pecuniairen Erfolg rechnen zu dürfen; die Sänger aber, sie mußten die blühenden Gefilde, auf welchen sie heimisch und ihnen leicht und sicher gepflückte Lorbeern winkten, verlassen und einen Boden betreten, der ihnen statt Blumen Dornen bot, statt Triumphe vielleicht Niederlagen, jedenfalls aber bei der Unbekanntschaft eines verwöhnten Publikums mit dem von der beliebten welschen Componir- und Singweise so fernabstehenden Tonwerke und dem durch dasselbe bedingten ungewohnten Vortrage, für gewaltige Anstrengung auf nur kärglichen Lohn sich gefaßt machen. Welche Mühe es gekostet haben mag, sie zu solcher Resignation zu bewegen, wie widerharig sie sich gezeigt und dem Ansinnen mögen entgegengestemmt haben, davon dürfte Hiller ein Lied zu singen wissen, in Dur und in Moll: ein Beitrag zu den Hoffmann'schen Freuden und Leiden eines Musikdirectors.

Die hiesigen Verehrer Beethoven'scher Musik gedenken noch mit Begeisterung der Wirkung, welche die deutsche Truppe, die in der Saison 1830—1831 hier auftrat, mit dem „Fidelio" hervorbrachte. Haizinger und die herrliche Schröder-Devrient gaben die Hauptrollen. „Was die Zuhörer erfaßte", so berichtet ein Recensent, der die „Offenbarung des Meisterwerks", wie er jene Vorstellung nennt, mit erlebte, „anfangs war es Staunen, nicht lange aber, und es war Enthusiasmus. Sänger, Chöre und Orchester waren von einem solchen Schwung beseelt, von einer so mächtigen Ueberzeugungskraft hingerissen, und wirkten dadurch eben so hinreißend, daß an kein Widerstreben zu denken war. Man unterlag der doppelten Gewalt des Werks und der Ausführung. Zwar waren die Sänger keine Gesangsvirtuosen von glänzender Kehlfertigkeit und angeeigneter schulgerechter Ausbildung; wohl aber besaßen sie klangvolle, innige Stimmen, sie glaubten an Beethoven und brannten vor Verlangen ihren Glauben weiter zu verbreiten".

In wiefern ein solches Urtheil sich auf Künstler wie Haizinger und die Schröder-Devrient be-

ziehen mag, darüber spricht sich der Recensent nicht aus, daß er dabei die modern italienische Singmethode als Norm im Auge hat, ist nicht in Abrede zu stellen. Was er aber von der deutschen Truppe aussagt, das konnte man freilich nicht den Italienern nachrühmen, denen nunmehr die zweite „Offenbarung des Meisterwerks" anvertraut werden sollte; im Gegentheil: die glaubten gar nicht an Beethoven als Gesangscomponist, und hätten gar gern gesehen, daß ihr Glaube oder vielmehr Unglaube genugsam verbreitet gewesen wäre, um der Beweisführung durch die That überhoben zu sein. Sie mußten aber dennoch das Opfer bringen und, auf ihre allabendlichen gewohnten Siege verzichtend, für den unbequemen, widerharigen fremden Meister in die Schranken treten. Und sie thaten es mit Glück, wenngleich nicht ohne Sträuben. Für Hiller aber, der Einer gegen Alle (die Cruvelli ausgenommen) zu kämpfen hatte, war das ein Stück Arbeit. Die Cruvelli hatte die Rolle bereits in London einstudirt, und zwar unter dem Ausländer Balfe, was ihrer Auffassung derselben nicht gerade vortheilhaft sein konnte. Außer ihr hatte Keiner von den Ausübenden eine Ahnung von der Existenz des Werks und von der darin enthaltenen Musik. Erst Hiller machte sie damit bekannt. Mit bewunderns würdigem Eifer, den nur wahre Liebe zur Kunst verbunden mit einer ungewöhnlichen Intelligenz einzuflößen vermag, bemühte er sich, seine Leute für das ihnen so widerwärtige Unternehmen zu gewinnen; er leitete Alles, that Alles, von der ersten Clavier- bis zur letzten Orchesterprobe, und es war keine geringe Aufgabe mit den Sängern, wie man zu sagen pflegt, durch Dick und Dünn zu gehen, und ihre natürliche Abneigung bestmöglichst durch Ernst und Scherz allmälig zu überwinden. Als die Sache bis zur ersten Hauptprobe mit Orchester gediehen war, fand sich's, daß die Marcelline nicht genügte. Da blieb die Oper wieder fast zwei Monate liegen, mußte, nach Hiller's Ausdruck, wie eine zu früh servirte Pastete immer warm gehalten werden, und es bedurfte unzähliger Umstände der verschiedensten Art, um sie schließlich mit der Corbari herauszubringen Mit dem Orchester wurden zuerst zwei Proben ohne Gesang vorgenommen, was den Musikern gar seltsam vorkam, und zuletzt konnten doch nicht so viel Proben gemacht werden als nöthig, nämlich — nicht dreißig, wie hier mit extravagirender Uebertreibung geschrieben wurde, — sondern innerhalb zehn Tagen drei. Und dennoch war, kleine von ersten Vorstellungen stets unzertrennliche Schwankungen abgerechnet, die Aufführung eine gelungene zu nennen.

Salvi und die Corbari genügten als Giachino und Marcelline vollkommen, trotz der für Italiener ihres Schlages kläglichen Entree und ihrer Unzufriedenheit ob der unbedeutenden Partien, die sie mehr mit Spiel auszufüllen hatten als mit Gesang. Susini gab, mit Ausnahme einiger unsichern Stellen, den Rocco bei wohlklingender, kräftiger Stimme recht brav. Calzolari als Florestan ließ es in seiner großen Arie bei schönem Vortrag an seelenvollem Ausdrucke nicht fehlen. Belletti leistete als Pizarro Vorzügliches und sang seine beiden schwierigen Arien bei klangreicher, trefflich ausgebildeter Stimme mit seltener Bravour. Sophie Cruvelli führte ihre Partie mit großer Kraft und Energie durch und sang mit deutscher Innigkeit, ohne jedoch im Grabduett die Höhe der Schröder-Devrient zu erreichen, noch mit dem „Tödt' erst sein Weib"! effectuiren zu können, wie die Unvergeßliche, jeder Zoll ein Heros, zu thun wußte und mit so unwiderstehlicher Gewalt hinriß. Auch schwächte der fremde Text, für deutsche Zuhörer wenigstens, den Eindruck. Ueberdies war in diesem äußersten Momente der Gouverneur unbedachtsamer Weise der Gattin seines Feindes so nahe auf den Leib gerückt, daß ihr zur äußern heroischen Entfaltung der Raum mangelte, und man sich wundern mußte, daß er ihr das vorgehaltene Terzerölchen nicht spielend aus der Hand schlug. In der folgenden Vorstellung ging die Sache besser, aber es regte sich dennoch im entscheidenden Augenblicke keine Hand. Das führt uns auf ein anderes Thema: das Publiknm.

Das Publikum bot an diesem Abend ein merkwürdiges Schauspiel dar, anziehend für Deutsche, die mit diesen Tönen vertraut. Es ist hier nicht das eigentliche, das frühere vorfebruarliche Publikum der Italiener gemeint, nicht jene Elite der aristokratischen pariser Welt, so reich an schönen Männern und stolzen Frauen, an Eleganz, an Kleiderpracht und Schmuckesglanz, daß es allein schon der Augenweide wegen sich des Ganges verlohnte. Und wie Viele hat es denn auch nicht gegeben, auf die der Reiz der Musterung dieser flimmernden Gesellschaft beim Ein- und Abzuge oder im Foyer nicht geringere Anziehungskraft ausübte, als die Oper selbst, zu der sie kamen. Von dem Publikum ist nicht die Rede, das ist zersprengt, zerstreut, oder nur in Bruchstücken vorhanden. Das Italiener-Publikum hat sich seitdem demokratisirt, also daß es fast gebeten werden muß in anständiger Tracht, d. h. im Spitzrocke, zu erscheinen.

Daß die Zuhörerschaft aber doch immer noch aus speciellen Bewunderern der hier üblichen und beliebten Musik bestand, das stellte sich bald heraus, und leuchtete im Verlaufe der Darstellung aus der Gattung der Anwesenden genugsam und auf das seltsamste hervor. Es war eine allgemeine Verwunderung oder Stutzigkeit. Beethoven, ein so gewaltiger Name, und solche Musik! Keine Cavatinen, keine Cavaletten, keine Ron-

laden, Passagen, Fiorituren, Terzen- und Sextengänge, nichts von dem, was man hier erwartet und in so reichlicher Fülle pflegt gespendet zu bekommen, nichts wobei sich eine kleine Anerkennung anbringen ließe; der Gesang ging vor sich ohne alle Rücksicht auf die Sänger, als ob von diesen gar nicht die Rede sein könne, und doch waren es dieselben Virtuosen, die noch Abends zuvor jeden Augenblick durch stürmischen Applaus unterbrochen wurden: — sie wußten gar nicht, was sie daraus machen sollten, eine Perplexität, die natürlich auf die Ausübenden lähmend zurückwirken mußte. So hätte Belletti großen Vortheil gehabt, wenn er nach seinem ersten Auftreten gleich wieder abgegangen wäre, ohne seine schwierige Arie, die er wirklich ausgezeichnet vortrug, zu singen, denn bei seinem Erscheinen, noch ehe er sang, war er, der Allbeliebte, mit lautem Beifall empfangen worden, und wurde nun, nachdem er gesungen, und so trefflich gesungen, ohne das geringste Zeichen der Zufriedenheit entlassen. Nicht genugsam vertraut mit dem Inhalte des Stücks noch mit der Composition der Textworte, hatte offenbar das Publikum keine Ahnung davon, daß der ausgezeichnete Künstler hier Größeres geleistet als bisher in seinen modernen Partien. Das war entmuthigend und konnte eben nicht dazu beitragen, die Abneigung der Sänger gegen diese Musik in Liebe zu verwandeln. Sophie Cruvelli, die ihre Leute kannte, schleuderte mitten in ihrer großen Arie eine jener gewagten Sprungfiguren ins Parterre hinab, die ihrer eigenthümlichen Keckheit so wohl gelingen, und dieser unerwarte Peitschenhieb, der ihnen versetzt ward, brachte die Lauen auch augenblicklich in die größte Bewegung. Diesen Knalleffect abgerechnet, sang sie, wie übrigens Alle, der Vorschrift getreu, und ward mit Calzolari hervorgerufen. Das wunderbare Canonquartett im ersten Aufzuge fand nur geringen Beifall, mehr schon das darauf folgende Terzett, am meisten der Gefangenenchor, der bei sehr gelungener Mimik vorzüglich gut vorgetragen ward und tiefen Eindruck machte. „Hm! Hm! Localtöne", murmelte Einer vor sich hin bei der rollenden Baßfigur im Grabduett. Ein Anderer nannte den „Fidelio" die herrliche Oper eines Meisters, den der liebe Herrgott zum Dichter von Symphonien geschaffen; worauf ein Dritter meinte, dem Riesen sei zu eng und beklommen in den dramatischen Formen: Napoleon mit weltstürmenden Gedanken auf Elba. War es die Einwirkung der beängstigenden und nicht minder beklommenen allgemeinen Stimmung, ich weiß es nicht, aber mir schien in dem Augenblicke in diesen Bemerkungen Wahres zu liegen. Nie war mir die Unfreiheit der Singstimmen in der durch ausgefeilte durchgeführte Arbeit hervorragender Instrumentalbegleitung, nie die Verkümmerung des Gesanges durch das übermächtige Orchester so aufgefallen als an diesem Abende an einigen Stellen, namentlich im ersten Duett und in der Arie der Marcelline; und diese Leute, die sonst im Bereiche ihrer Töne so frei sich bewegen und so frisch herausgeben, sie erschienen gedrückt, befangen, gefesselt, in ihren besten Kräften gelähmt. Wie viel mehr mußte sich dieser Eindruck bei einem Publikum geltend machen, dem Gesangfertigkeit das Höchste ist und vorzugsweise auf dieser Bühne vollauf gereicht wird. Solche getäuschte Erwartung erzeugte Befremden, das ist begreiflich, und dies Befremden theilte sich störend den Verehrern der dargestellten Oper mit, die in so gedrückter Atmosphäre nicht zu reinem Genuß gelangen konnte. Es lag darin etwas ungemein Peinliches. Das werden mit mir gewiß Viele der Anwesenden empfunden haben; denn es war eine kleine unsichtbare Kirche gegenwärtig, deren Eingeweihte nach allen Seiten hin zerstreut saßen, gleichsam eine chambre introuvable, die sich stets am rechten Fleck durch einsichtsvollen und begeisterten Beifall zu erkennen gab, und nicht selten die Profanen mit fortriffen: gewiß Deutsche, Künstler und Dilettanten, unterstützt von französischen Verehrern Beethoven's aus dem Conservatoireconcerten. So war es in der ersten Vorstellung. In der zweiten war schon eine bedeutende Besserung eingetreten, und als nach der Kerkerscene der Vorhang gefallen und die Schlußaccorde der meisterhaft vorgetragenen Leonorenouvertüre ertönten, erscholl ein wahrer Beifallssturm und eine dreifache Salve begrüßte den wackern Hiller und seine tapfere Schaar. Das drauf folgende Finale ist und bleibt eine grandiose, mächtige Schöpfung combinatorischer Setzkunst.

Als die Söldner, die den Augenblick zuvor noch dem Gouverneur wie einem Gott gehorchten, auf des Ministers Wink nun ihn selbst in den Kerker abführten, wohin sie früher auf seinen Befehl den Florestan geschleppt, und bei der Ankunft eines zweiten Ministers wahrscheinlich eben so gleichgültig den ersten eingesperrt hätten, mußte ich unwillkürlich der jüngsten Zeitereignisse gedenken, und es ward mir der disciplinirte blinde Gehorsam in seiner sittlichen Würde einleuchtend.

Unglaublich, wie man in einer Lieblingsoper den alten gewohnten ursprünglichen Text vermißt, mit dem man gleichsam groß geworden und innig erwachsen ist, wie die Töne selbst. Das machte sich hier recht fühlbar. Auch schien mir die fehlende Abwechslung von Gesang und Dialog und die Ersetzung des letztern durch Recitativ dem Eindrucke nicht vortheilhaft zu sein. Vorurtheil der Gewohnheit vielleicht: aber es war mir, als müsse man heraus fühlen, es sei ursprünglich nicht drauf angelegt und fehle der continuirlichen Musik an Licht und Schatten. Den Recitativen aus der Feder Balfe's übrigens soll diese Bemer-

kung nicht zum Tadel gereichen, da ihnen im Ganzen wenigstens das Verdienst einer gewissen Bescheidenheit, und zu Anfang des zweiten Actes sogar einer geschickten Verwebung ins Melodram nicht abzusprechen ist.

Daß „Fidelio" sich auf der italienischen Bühne erhalten werde, steht nicht zu hoffen.

Paris, im Februar. Aug. Gathy.

Lesefrüchte auf dem Felde der musikalischen Literatur,

gepflückt und zubereitet

von

L. U.

Zweite Frucht.

Wenn wir die Neuästhetiker über Musik lesen, und ihrer Versicherung, daß die rechte Musik noch gar nicht vorhanden sei, sondern erst in der Zukunft kommen werde, Glauben schenken wollen, so war das heutige Concert eines der allererbärmlichsten. Eine alte Symphonie von Haydn; eine alte Arie von Händel; eine alte Ouvertüre und große Scene von Gluck; eine Arie von dem nichtsnutzigen Italiener Rossini; eine einfache Romanze für Violine und endlich die Ouvertüre zu Egmont von Beethoven! Lauter Sachen, von denen sich — man kann's jetzt öfter gedruckt haben — die neuerlich endlich erschienenen Meisiasse der einzig wahren Musik mit Ekel abwenden müssen. — Glücklicherweise war der Gewandhaussaal diesmal durchaus nur angefüllt mit jener grundverdorbenen stupiden Masse, heutiges Publikum genannt, für deren beschränkten Verstand und leeres Gemüth die Tonwerke der Vergangenheit und Gegenwart noch einigen Reiz und einige Wirkungskraft übrig behalten haben. War das nicht ein Applaudiren und Hervorrufen! Und in der That, das Unglück, kein Prophet der musikalischen Zukunft zu sein, wird wenigstens einigermaßen vergütet durch die wenn immerhin beschränkte Fähigkeit sich an diesem und jenem was uns die Gegenwart bietet, an einem schönen Frühlingstage z. B. oder an einer Haydn'schen Symphonie, die ungefähr ein ähnliches Gefühl wie jener in uns erregt, ergötzen und in eine glückliche Stimmung versetzen zu können. — Der gute Gott sorgt noch immer für seine Kinder, und hat er Wenigen nur neu construirte Köpfe anerschaffen, in denen sich eine ganz andere, von der jetzigen durchaus verschiedene Tonkunst entwickelt, so hat er doch allen Anderen das alte Herz gelassen, um vor der Hand noch einigermaßen davor geschützt zu sein, in einem Gewandhausconcerte z. B. mit nichts Anderem, als blos mit Ekel über den erbärmlichen Zustand unseres gegenwärtigen Musiktreibens erfüllt zu werden. — Kurz, uns gewöhnlichen, mit den alten gebräuchlichen Sinnen blos versehenen Menschen ist das heutige Concert als eines der interessantesten und genußreichsten erschienen.

Also der B.-Referent der „Signale" bei Gelegenheit der neulichen Besprechung eines Leipziger Gewandhaus-Concertes. — Im Allgemeinen glauben wir mehr an die Gesinnungslosigkeit, als an die Bornirtheit der kritisirenden Menschheit: nur in schwachen Stunden überschleicht uns auch **der** Gedanke, es könne der eigentliche Keim zu literarischen Erscheinungen der obigen Art doch wohl in dem Mangel an natürlichem Verstande und hinreichender Sachkenntniß stecken. Gewiß ist es wenigstens, daß ein Jeder gerade nur so weit sehen kann, als sein Gesichtskreis eben reicht: und so wie es unzählige Menschen giebt, die den Zweck des Lebens niemals in etwas Anderem erblicken werden, als im Essen, Trinken, Schlafen, so giebt es auch z. B. im Gebiete der Kunst eine ungeheuere Mehrzahl, die niemals über das Formelle eines Kunstwerkes hinauskommen, eine andere Mehrzahl, die sich nie aus dem papiernen Elemente der Musik herausarbeiten wird, — kurz: es vermag eben Keiner aus seiner eigenen Haut zu fahren! Mindestens gehören ganz andere Geistesanstrengungen dazu, als unsere modernen Literaten sie lieben, um zu der Einsicht zu gelangen, daß „hinter dem Berge auch noch Leute wohnen"! Ohne Zweifel müssen wir es nun aber für besser erachten, daß etwas Nothwendiges möglicherweise wiederholt, als daß es vielleicht gar nicht gesagt werde, und so pflücken wir denn auch die obige sehr unreife Frucht und versuchen in ihrer Zubereitung der Beschränktheit eine Ahnung davon beizubringen, welche Art Leute hinter dem Berge wohnen.

So oft Wagner seine gewaltige Keule schwingt und von dieser Keule zufällig auch Diejenigen sich getroffen fühlen, die da „nebeln und webeln im buchdruckschwärzlichen Gewande", so oft tönen auch die kläglichsten Rache- und Wehegeschreie aus der Unterwelt des Lumpenfabrikats in löschpapiernen Herzensergießungen von der oben mitgetheilten Art zu uns empor. In der That: wir haben es hier mit einer sehr zahmen Antwort auf Wagner's „Brief an den Redacteur dieser Zeitschrift" zu thun, und es ist wahrlich nicht die einzige, die uns zu Augen gekommen ist, denn auch einige der famosen Dresdner Localkritiker haben für diesen Brief sich revanchiren zu müssen geglaubt, indem sie in einem Athem von Wagner'schen Kunstwerken und Wenzel-Müller'schen Opern sprachen. Wir

nehmen in Folge dessen Veranlassung zu nachstehenden Auseinandersetzungen.

In Wagner's Begriff von der Kunst ist hauptsächlich hervorzuheben, daß er von jeder Monumentalität des Kunstwerks absieht und dieses Kunstwerk im unmittelbaren Zusammenhange mit dem Leben faßt. Die wichtigsten Consequenzen des Prinzips einer wahrhaft lebensvollen Kunst bezeichnen wir hier als: öffentliches Kunstgenre und — Kunstwerk, das wirklich aus dem Leben hervorgegangen ist. Wenn Wagner von dem „Musiktreiben der Gegenwart" spricht, so meint er folglich weder die musikalischen Kunstwerke, die vor vielen Jahrzehnten geschaffen worden sind und aus Verzweiflung an der Gegenwart in unseren sogenannten „classischen" Concerten einem abstracten Kunstpublikum vorgeführt werden, noch auch die Werke derjenigen musikalischen Genres, die in keinem unmittelbaren Bezuge zu dem Leben stehen, sondern er meint diejenige Musik, die heute und zwar für die große Oeffentlichkeit geschaffen wird. Denn: zwischen der gesammten höheren Instrumentalmusik und dem öffentlichen Leben haben nie Bezüge stattgefunden, sondern blos die Oper ist als öffentlicher Kunstgenre der Gegenwart zu betrachten. Und: wären die Kunstwerke Haydn's, Händel's und Gluck's auch wirklich aus dem Leben hervorgegangen, so war das doch immer nur das Leben einer sehr entfernten Vergangenheit, nicht das der Gegenwart, in der wir als Beherrscher der öffentlichen Kunst vielmehr den HH. Meyerbeer und Flotow begegnen. Also die öffentliche Kunst, d. i. die Oper, und die gegenwärtigen Matadore dieser Oper, meint Wagner, wenn er von dem „Musiktreiben der Gegenwart" spricht. Wagner's eigene Kunst ist aber weder ausschließlich „Musik", noch „Kunst der Zukunft", sondern wurzelt viel mehr in dem Leben seiner Zeit, als irgend eine Kunst vergangener Epochen. Diejenige Kunst freilich, die heut zu Tage Spiegel des Lebens ist, muß jedem geläuterten Sinne ganz so häßlich und widerwärtig erscheinen als uns eben die Kunst der heutigen Opernmatadore. Aber das Leben der Gegenwart birgt in sich auch die Elemente eines zukünftigen schöneren Lebens, und diese Elemente sind es, welche die Kunst Wagner's wiederspiegelt. Deshalb sind seine Werke nicht nur nicht für die Zukunft, sondern mehr als alle anderen idealen Kunstwerke recht eigentlich für die Gegenwart allein geschaffen: nur für Diejenigen, welche im Leben der Gegenwart sich vollkommen wohl fühlen, sind sie nicht gemacht. Eine „schöne" lebensvolle Kunst kann heut zu Tage eben nur Spiegel desjenigen Ringens nach einem schöneren Leben sein, welches uns vorläufig wie als Gewähr für den endlichen Gewinn dieses Lebens, so auch als Ersatz für dasselbe gelten muß, nicht aber Spiegel des wirklichen Lebens der Gegenwart.

Diesen Begriff Wagner's von der Kunst kennt ein Jeder, der seine Schriften und Kunstwerke kennen und verstehen zu lernen sich die Mühe genommen hat; Wagner's Verehrung für unsere großen Componisten der Vergangenheit spricht sich ebenfalls in diesen Schriften aus, mehr und noch deutlicher aber in seinen zahlreichen ebenso begeisterten als würdigsten Aufführungen der Werke von Bach, Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, Weber und — selbst Rossini, ehedem in Dresden, jetzt zuweilen auch in Zürich. Ob unter solchen Umständen der V.-Signalist mehr an Beschränktheit oder mehr an Gesinnungslosigkeit leidet, das zu entscheiden, dürfen wir nach dem Vorangeschickten jedem Leser selber überlassen. Wir rufen diesem Signalisten blos zu: Schuster, bleib' bei Deinem Leisten! Sprich nicht von Dingen, die offenbar über Deinen Gesichtskreis hinaus liegen! „Neble und weble" nach wie vor um die Gewandhausconcerte und ignorire in Gottes Namen die übrigen Erscheinungen im öffentlichen und Kunstleben! „Ueberrede und überschreibe das bereits tausendmal Beredete und Beschriebene immer wieder aufs Neue"! Wenn Dir bei dieser Beschäftigung aber wieder einmal die eingelernten Redensarten ausgehen und Du um die gehörige Ausdehnung Deines „Geredes und Geschreibes" in Verlegenheit gerathen solltest, dann sprich vom Wetter, von der Leipziger Messe, von den theueren Brodpreisen, den kranken Kartoffeln oder von dergleichen anderen naheliegenden Dingen, nicht aber von Dem, was Dir so völlig fremd ist, wie z. B. die Anschauungen und Lehren der von Dir sogenannten „Neuästhetiker!"

Kleine Zeitung.

Man schreibt uns aus **Nürnberg**: In Nr. 10 Ihrer Zeitschrift findet sich die Notiz: „daß Frau v. Marra kurze Zeit nach dem Gastspiele der Sontag dahier mit vielem Erfolge gastire". Diese Notiz beruht jedoch in sofern auf einem Irrthume, als Mad. Sontag bisher unsere Stadt gar nicht besucht hat, wir auch bis jetzt keine Aussicht haben, diese Gesangsgröße auf unserem Theater, dessen Opernpersonal unter der Mittelmäßigkeit ist, zu hören.

Frau von Marra-Vollmer gastirt seit mehreren Monaten hier, und hat in nunmehr 40 Vorstellungen viele volle Häuser gemacht. Die hiesigen, wie die auswärtigen insbesondere musikalischen Blätter enthalten so viel Rühmens von dieser Sängerin, daß es gestattet sein dürfte, von dem Standpunkte aus, welchen Ihre Zeitschrift vertritt, nämlich von dem musikalisch-dramatischen, einige Worte über dieselbe zu sagen:

Frau v. Marra besitzt eine vollkommen gut ausgebildete Stimme von enormer Höhe, und singt einen tadellosen Triller, den sie auch nach Möglichkeit anzubringen weiß.

Ihre Schule ist die italienische, weshalb sie auch vorzugsweise italienische Partien von hoher Lage wählt, denen sie auch vollkommen gewachsen ist. Ihr Gesang ist der vollendete Formalismus, ganz geeignet durch den äußeren Glanz und Pomp das größere Publikum vollständig zu bedecken, er entbehrt aber nur zu häufig der inneren Wahrheit und Seele, die freilich in den Compositionen der neueren Italiener nur selten anzubringen ist, weil diese Producte selbst nur eine musikalische Lüge sind. An deutschen Gesang hat sich Frau von Marra bisher nicht gewagt, weil der getragene Gesang namentlich in den mittleren und tieferen Lagen gänzlich außer ihrer Sphäre liegt, indem bei ihr diese Lage jeden Klanges entbehrt. Dagegen hielt sie es nicht unter ihrer Würde, in gemeinen Wiener Possen und zweideutigen Singspielen oder Spielopern ihre Lorbeern zu holen; wir hatten z. B. das seltene Schauspiel, diese Coloratursängerin angeblich ersten Ranges vier Mal in der Posse: der artesische Brunnen, in der Heirath vor der Trommel und Stücken ähnlicher Farbe auftreten zu sehen.

Alles Dies, verbunden mit der allen wahren Kunstsinn ausschließenden Sucht nach Kassastücken, so wie die übergroße Gleichgültigkeit der Sängerin über die Fähigkeit und Tauglichkeit der mit ihr Spielenden hat denn auch bei Vielen den Enthusiasmus, welchen ihr anfängliches Auftreten hervorgerufen, bedeutend abgekühlt, und dieselben glauben daher gegen das allgemeine Furore, welches das Auftreten der Frau v. Marra in Nürnberg veranlaßt haben soll, Protest einlegen zu müssen, womit jedoch den wirklich eminenten Leistungen dieser Sängerin in ihrem Fache durchaus kein Eintrag geschehen soll.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Der Sänger Marchese, von dessen Auftreten in Leipzig wir seiner Zeit berichteten, hat sich von Berlin aus, wo er ebenfalls den größten Erfolg erlangt, nach Amsterdam begeben.

Theresa Milanollo reist gegenwärtig immer noch in Lothringen, Elsaß und Franche Comté und Willmers in Holland.

Musikfeste, Aufführungen. Die neue philharmonische Gesellschaft in London, deren Leitung Berlioz übernommen, hat bereits die Programme zu den drei nächsten Concerten veröffentlicht. Das erste dieser Concerte war auf den 16ten März angesetzt. An Symphonien wird man geben: C-Dur von Mozart, C-Moll von Beethoven, Romeo und Julie von Berlioz; Ouvertüren: Euryanthe, Tell, Zauberflöte, Athalie von Mendelssohn; an Gesangswerken: Scene aus dem ersten Act der Iphigenie auf Tauris, Finale aus der Vestalin, die Insel der Kalypso, Composition für Solo, Chor und Orchester von Loder — Scene aus Armida, Fragmente aus dem Requiem von Berlioz, Gesänge der Cherubini's von Bortniansky. Solostücke: Concert für Violine, Pianoforte und Violoncell von Beethoven, Concert für Pianoforte, componirt und gespielt von Dr. Wylde.

Am 26sten soll in Paris in der Kirche Madeleine zur Gedächtnißfeier Habeneck's ein Requiem von Deldevèze aufgeführt werden. Die Mitglieder des „musikalischen Cirkels" unter Leitung des Hrn. Ch. d. Bez haben die Ausführung übernommen. Der Ertrag ist zum Besten des Pensionsfonds für Musiker, welchen Habeneck mit begründet hat.

Das Musikfest, welches zu Pfingsten in Cöln sein sollte, wird nicht stattfinden, weil an dem Gürzenich gebaut werden muß.

Vermischtes.

Die Berliner Hofkapelle beabsichtigt Hrn. Kapellmstr. Taubert einen silbernen Tactstock zu verehren. Diese Auszeichnung wurde in Berlin bis jetzt nur Spontini und Meyerbeer zu Theil.

Die Welt wird nächstens das Glück haben, eine hochwohlgeborene, ächte Vollblut-Oper vom reinsten Wasser bewundern zu dürfen, denn Hr. v. Flotow wird einen Text von Herrn zu Puttlitz componiren und zwar wird dieses Kind — auf dessen Geburt nicht der Makel einer Mesalliance haftet, wie dies bei den übrigen unsterblichen Werken des Hrn. v. Flotow der Fall ist — auf dem Rittersitze des Dichters das Licht der Welt erblicken. Vielleicht wird Hr v. Hülsen, der ehemalige Gardelieutenant und jetzige Hoftheaterintendant, die Stelle der Hebamme vertreten und die Frucht dieser ebenbürtigen Ehe im Tempel Thalias zu Berlin einem hohen Adel und verehrungswürdigen Publikum präsentiren. Das Kindlein aber wird heißen „Camoëns".

Eckert's „Wilhelm von Oranien" soll auf dem Hoftheater zu Stuttgart zur Aufführung kommen. Der Componist wird die Proben persönlich leiten.

Kücken hat Variationen für die Gräfin Rossi geschrieben, welche diese wahrscheinlich in Hamburg zum ersten Male singen wird. Dreimal glückliche Hammonia!

In Florenz ist gegenwärtig eine Dame aus dem alten und berühmten Geschlechte der Fürsten Piccolomini Primadonna der Oper. Sgra. Clementina Piccolomini stammt in gerader Linie von dem Fürsten Ottavio, dem k. k. Generallieutenant im dreißigjährigen Kriege, ab und zählt die Päpste Pius II. und III. zu ihren Vettern.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Instructives.

Für Pianoforte.

C. Czerny, Op. 820. Neunzig neue tägliche Uebungen, zur immerwährenden Steigerung der Fingerfertigkeit in allen üblichen Formen, für das Pianoforte. Lieferung 1 u. 2. Berlin, Schlesinger. a Lief. 17½ Sgr.

Der fruchtbare Componist hat bereits so sehr viele zweckmäßige Uebungen geschrieben, daß er sich hierdurch einen wohlbegründeten Ruf erworben. Auch vorliegende Exercitien sind der auf dem Titel angegebenen Bestimmung entsprechend und deshalb Lehrern wie Schülern zu empfehlen.

Ad. Schulz, Op. 1. Sonate facile pour le Piano. Berlin, Schlesinger. 12½ Sgr.

Eine hübsche Gabe für die das Pianofortespiel lernende Jugend, welche in ihr eine angenehme Unterhaltung und auch Belehrendes finden wird. Die kleine Sonate reiht sich den derartigen allbekannten Werken Diabelli's an, und ist sowohl formell als materiell der vorauszusetzenden Fertigkeit und dem Fassungsvermögen der Kinder angepaßt. Der beigefügte Fingersatz ist gut, und so mag denn das Werkchen zum Unterrichte bestens empfohlen sein.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte zu vier Händen.

J. W. Kalliwoda, Op. 162. Allegro pour le Piano à quatre mains. Leipzig, Peters. 1 Thlr.

Ein munteres, lebendiges Allegro, mit gefälligen, anziehenden Melodien ausgestattet, und in beiden Stimmen technisch und musikalisch gut durchgearbeitet.

Fr. Abt, Op. 77. Album musical des jeunes Pianistes pour le Piano à quatre mains. Nr. 4. Walzer-Arie von Balfe. Nr. 5. Ernani de Verdi. Nr. 6. Schwedische Lieder von Lindblad. Leipzig, Hofmeister. à Nr. 15 Ngr.

Sehr empfehlenswerthe Arrangements, brillant und claviermäßig gearbeitet, nicht nur durch ihre angenehmen Melodien zur Unterhaltung geeignet, sondern vorzüglich auch zur Ausbildung im Blattspiel dienlich.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

Ch. Dancla, Op. 45. Souvenir de François Schubert. Duo brillant pour le Piano et le Violon. Leipzig, Hofmeister. 25 Ngr.

Einige Motive von Fr. Schubert sind hier zu einem für beide Instrumente dankbaren und besonders für die Violine nicht sehr schwierigen Salonstücke verarbeitet. Zu einer angenehmen und bildenden Unterhaltung für fortgeschrittene Schüler auf beiden Instrumenten sei das Werkchen bestens empfohlen.

J. Benesch, Op. 22. Le Désir. Andantino pour le Violon avec accomp. de Piano. Wien, Mechetti. 15 Ngr.

Ein melodiöses Salonstück mit zweckmäßiger, nicht schwieriger Behandlung der Violinstimme. Das Pianoforte ist begleitend, ohne jedoch trivial zu werden.

Intelligenzblatt.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze in Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin. — P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
J. Fischer in Prag. — G. u. B. Westermann in New-York.
Gebr. Hug in Zürich. — Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. **№ 14.** Den 2. April 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{2}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber die musikalischen Briefe eines Wohlbekannten. *)

Von T. U.

Weg mit allen Journalen! „Es ist nicht mehr die Zeit, das Publikum zum Besten zu haben und es in die Irre zu führen!" Nieder mit den musikalischen Zeitschriften! Es lebe die Wahrheit des Wohlbekannten! — So und ähnlich tönt es in und auf diesen Briefen, die unserem brennenden Durste nach „Wahrheit" endlich volle Befriedigung verheißen. Also, liebes Publikum, kaufe Dir für zwei Thaler die beiden Bände des „Wohlbekannten" und Du wirst folgende „Wahrheiten" finden:

„Die Musik soll Behagen und Vergnügen erzeugen: man sucht sie auf, um sich nach des Tages Last und Mühe zu erholen. — Mit unserer jetzigen Musik kann es erst dann besser werden, wenn die Componisten von ihrer unnatürlichen vorgeblichen Mißachtung des großen Publikums zurückkommen und wie die Italiener und Franzosen bei ihrem Schaffen die ganze Welt sich als Zuhörer denken." (Die colossale Unsinnigkeit dieses Satzes deuten wir blos an: der Verf. spricht von Musik, er spricht zu Deutschen von deutscher Musik; Italiener und Franzosen haben keine selbstständige Musik, dafür aber eine nationelle Oper, in welcher die Musik als Bestandtheil eines allgemeineren Ganzen erscheint und dem Publikum verständlich wird: wir Deutschen dagegen haben keine nationelle Oper, aber eine selbstständige Instrumentalmusik, deren wesenhafter Gehalt nur dem Kenner verständlich ist, weshalb es eben als unsere Kunstaufgabe erscheinen muß, diesen Gehalt durch Hinüberführung in die Oper auch dem Publikum zugänglich zu machen.) — „Die ganze Hexerei, welche die Meister zu ihrer Höhe emporgetragen hat, war: sie wußten, was dem Menschen seiner Natur nach Vergnügen und Mißvergnügen bereitet und wie dies zu bewirken ist." (Auch der Verf. weiß Das, denn er versucht ja, in seinen Briefen die Anleitung dazu zu geben: wundern muß man sich blos, warum er statt dieser Briefschreiberei nicht lieber zur „Höhe der Meister" in unsterblichen Compositionen sich emporschwingt und auf solche Weise seinen zeitgemäßen Klagen über den gegenwärtigen Mangel an tüchtigen Meistern auf die allereinfachste und praktischste Art den Vorwand nimmt.) — „Enthusiasten und Schwächlinge faseln in salbungsvollen Worten von der Würde, der Erhabenheit, ja der Heiligkeit der Kunst. Ich kann es ohne Lächeln nicht anhören, wenn man unsere großen Meister schildert als wunderbare Wesen, als begeisterte Seher u. s. w. Ach, sie

---

*) Musikalische Briefe: Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler. Für Freunde und Kenner. Von einem Wohlbekannten. 2 Theile. Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung. 1852.

waren und sind Menschen wie wir, aßen und tranken gern gut, rauchten oder schnupften u. s. w. Dabei wollten sie als Tonsetzer hübsche Musik machen, welche den Leuten gefiele. — Wer keine Melodien schaffen kann, die auf die Leierkasten übergehen, der soll das Operncomponiren bleiben lassen. — Beethoven ging aus seiner zweiten Periode in eine dritte, aus der Epoche seines Glanzes in die seines Verfalles über: sie ist in einigen seiner letzten Werke, in einigen Quartetten und Messen, namentlich aber in seiner neunten Symphonie zu erkennen und — zu beklagen ..... Sein bis dahin so vollkommener Geschmack ist hier nur noch die finstere Pedanterie eines talentlosen Componisten u. s. w. — Meyerbeer ist in der jetzigen Uebergangszeit der Musik unbedingt der Bedeutendste. Er befindet sich sicher auf dem rechten Wege; die Maximen, nach denen er verfährt, sind kunstwürdig u.s.w. — Die Genialen unter den Componisten verachten Lortzing und Flotow, — sehr mit Unrecht, denn es wäre für sie selbst und für das Publikum besser, wenn sie ihre Opern studirten, um zu lernen, wie man dem Publikum gefalle ... Was nützt ein noch so tiefes Kunstwerk, wenn kein vergnügliches Element darin liegt? ... Flotow's Martha hat mehr wahrhaft vergnügte Stunden, Stunden des Genusses bereitet als die ganze Musik der Genialen zu geben vermag, selbst wenn man ihre (relativ) schönsten und natürlichsten Stellen zusammen vorführen könnte."

So viel einstweilen als ein Pröbchen von der „Wahrheit" in den musikalischen Briefen. Jetzt wollen wir uns den „Wohlbekannten" ein wenig näher ansehen.

Glücklicherweise stehen wir allen literarisch=musikalischen Kreisen und ihrem ekelhaften Treiben so fern, daß wir nicht in die Verlegenheit kommen können, auf den Verf. der vorliegenden Briefe auch nur zu rathen. Der „Wohlbekannte" ist ein uns völlig Unbekannter und wird dies hoffentlich bleiben. Um so mehr aber muß es uns amüsiren, unsere Leser auf seine Spur zu leiten. Wir thun dies, indem wir ihnen hier verrathen, was er über sich selber verräth. Wir erfahren aus seinen Briefen nämlich, daß der Verf. einen gewissen Hang zum Trunke besitzen muß: wenigstens deuten wir seine Parallele zwischen Musik und Wein (I 61) dahin; wir erfahren ferner ganz direct, „daß er ein religiöses Gemüth besitzt (I 85), — daß er die Freiheit sehr liebt (I 126), — daß er zur Zeit der Julirevolution in Paris war (I 127) — und daß er eine tüchtige Fuge machen kann" (II 15); endlich nennt er C. M. v. Weber „seinen großen verewigten Freund" (II 84), sich selber einige Male aber „einen Künstler". Von welcher Gattung dieser „Künstler" sein mag, das ist unter Anderem aus Dem zu entnehmen, was er über die Wirkung eines Händel'schen Oratoriums auf sich selber sagt: „ich habe bei den meisten Nummern einschläfernde Langeweile, bei einigen wenigen allerdings andächtige Stimmung, im Ganzen nur Mißstimmung und Zerrissenheit empfunden." Nun, bei Gott! auch wir gehören bekanntlich nicht zu Denen, welche die Vergangenheit wieder aufzuwärmen streben; — wenn wir jedoch das „Wesen" unserer Kunst so wenig verstünden und inne hätten, um solche Aussprüche thun zu können, so würden wir uns schämen, auch nur ein Wort über Musik zu reden oder zu schreiben.

Doch unsere Leser werden eine Uebersicht von dem Inhalte der Briefe begehren: es ist die höchste Zeit, daß wir unseren Eingang schließen und zur Sache kommen.

Ein junger Mann beschwört den Verfasser: „zeigen Sie mir den rechten Weg, geben Sie mir Licht, geben Sie mir Wahrheit, ungeschminkte Wahrheit, die ganze Wahrheit!" Der Wohlbekannte spendet dem Verzweifelnden Trost und diese „ganze Wahrheit" in 40 Briefen, welche über folgende Dinge speciell sich verbreiten: „Zweck der Musik, deutsche Musik, die neueren deutschen Componisten im Allgemeinen, die deutsche Oper der Gegenwart im Allgemeinen, das deutsche Lied, die Kirchenmusik, Kunstregeln, die Form, die musikalische Declamation, zu complicirt, Originalität, politische Musik, classisch und romantisch, Fortschritt in der Musik, die Alten und die Jungen, musikalische Kritik, musikalische Coterien und Parteien, Reflexion und Unbefangenheit, Selbststudium und Selbstkritik, Concert und Publikum, Pianoforte, Virtuosen und Virtuosität, die Sänger und die Sängerinnen, Autoritäten, die Bachmanie, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Hummel, Weber, Spohr, Mendelssohn, Meyerbeer, Marschner, Lortzing und Flotow, Gade, Schumann, Wagner." Ueber diese Menge von Dingen findet nun ein 400 Seiten langes Hin= und Hergerede ohne Tendenz und voll der krassesten Widersprüche Statt, — ein Hin= und Hergerede, das sogleich auf den ersten Blick sich auch noch als völlig unnütz und zwecklos herausstellt. Man soll uns nicht auf das bloße Wort hin glauben: wir bringen die vollwichtigsten Beweise für Das, was wir sagen, und nur die Auswahl unter den Ungereimtheiten, die uns fast auf jeder Seite des Buches entgegen strotzen, bereitet uns einige Schwierigkeiten.

Zuerst also die Nutzlosigkeit des ganzen Buches. Die Briefe sollen einem Kunststudirenden den rechten Weg zeigen. In der Hauptsache kommt der Verf. bei jeder Gelegenheit auf den Satz zurück: studiren Sie vor Allem Haydn, Mozart und den Beethoven der ersten und zweiten Periode, nicht aber den alten Bach,

den späteren Beethoven oder gar etwa die neuesten Componisten. Im 28sten Briefe aber heißt es: „ich setze die Bekanntschaft mit den Werken der hervorragendsten Componisten von Haydn an voraus, wie die gewöhnlichen Ansichten über dieselben." Also einem Studirenden, der alles irgend Bedeutende, was seit Haydn geschaffen worden ist, sammt den Ansichten über die namhaften Componisten dieser Epochen bereits kennt, glaubt der Verf. sagen zu müssen, wo die „ganze Wahrheit" steckt? Natürlich enthalten die Briefe über jede der angeregten Fragen so wenig, so Unbestimmtes und so allgemein Bekanntes, daß sie gerade nur Der versteht, der sie gar nicht zu lesen braucht, während der Belehrung Suchende auch nicht eine einzige klare Vorstellung von dem Wesen irgend einer Sache davonträgt. Auf „Neuheit" freilich macht der Verf. selber gar keinen Anspruch, so wenig anspruchslos auch sonst sein Auftreten ist: nur „Wahrheit" will er geben, nämlich Das, was er unter diesem vielsagenden Ausdrucke versteht.

Die außergewöhnliche Beschränktheit, welche den ganzen Gesichtskreis unseres Wahrheitsbringers auszeichnet, kann man zur Gnüge aus den bereits oben mitgetheilten Sätzen seines Buches erkennen. In dem Briefe über Lortzing und Flotow macht er auf seine eigene täppische Weise fast unausgesetzt sich lustig über das „Höhere" in der Kunst, über die „tiefen" Werke dieser Kunst, über die Leistungen der „Genialen". Was in dieser Beziehung sonst noch zum Vorschein kommt, ist namentlich in den Briefen über Beethoven, Schumann und Wagner zu finden. Da kann man von der „Verblendung" Derjenigen lesen, die den „irrenden" Componisten der neunten Symphonie noch gelten lassen und dergleichen. Den „Genialen" (d. i. vornämlich Schumann und Wagner) wird in's Gesicht behauptet, sie wollten nicht nur, sondern sie könnten auch nicht so schreiben, wie Lortzing und Flotow. Das ist in gewisser Beziehung allerdings wahr: ein edles Gemüth kann niemals zu der musikalischen Gemeinheit eines Flotow herabsteigen. Auch darf der Versuch Schumann's in der Oper als vollkommen verfehlt bezeichnet werden. Was jedoch Wagner anbelangt, so erscheint sein gegenwärtiger hoher Standpunkt deshalb so wahrhaft, sicher und unantastbar, weil er diesen Standpunkt von unten auf unter dem energischsten und muthvollsten Ringen nach den Höhen der Kunst sich erobert hat: wer Opern geschrieben hat, die wie Wagner's „Feen", „Liebesverbot" und „Rienzi" sich sehr wohl neben ihren Vorbildern, den Werken Marschner's, Auber's und Spontini's sehen lassen dürfen, der hat zur Gnüge bewiesen, daß er auch „kann", wenn er nur „wollte", d. h. wenn er wollen könnte. — Rührend endlich ist die Sorge unseres Freiheitsliebenden um die politische Unbeflecktheit des modernen Künstlers; da heißt es: „ich kann Ihnen nicht dringend genug empfehlen, durch die politischen Sirenen sich nicht verlocken zu lassen, die namentlich in unseren Tagen an allen Wegen sitzen und die jungen Künstler zu verführen suchen". — Spaßhaft über alle Maßen aber ist die Wuth unseres Federhelden über die musikalischen Journale; er behauptet nichts Geringeres, als: „ehe die verderbliche Macht der Journale nicht gebrochen ist, ehe die frühere unschuldige und unbefangene Zeit des Kunstschaffens und Kunstgenießens nicht wiederkehrt, wird auch die Produktionskraft nicht in der Frische, Jugendkraft und Jungfräulichkeit erscheinen wie in früheren Zeiten"; und: „liebes, unschuldiges Publikum, glaube doch endlich weder der noch jener Clique oder Coterie, sondern folge deinem natürlichen, unbefangenen Gefühle; laß die Schreier schreien, denn wenn du nicht auf sie hörst, nimmt sofort die ganze Komödie ein Ende". Nun wahrhaftig, auch wir schwärmen nicht für die Kritik in den musikalischen Zeitschriften und für ihre Schreiber, sondern halten alles tendenzlose Gerede über Kunst für überflüssig und lächerlich, ja schädlich; daß aber bei der Stellung, welche in der modernen Menschheitsentwicklung Kunst und Leben zu einander einnehmen, das Neue in der Kunst ohne die Hülfe der Kritik gar nicht aufzukommen vermag: das ist denn doch eine allbekannte weil so oft schon dagewesene Thatsache. Und was in dieser Beziehung unser Journal selber anbelangt, so rechnen wir es uns zur höchsten Ehre an, zu derjenigen „Partei" zu gehören, welche dem Unwürdigen und Schlechten in der Kunst schonungslos den Krieg macht, das Mittelmäßige in einer Zeit der Mittelmäßigkeit nach Verdienst würdigt, das Hohe und Ausgezeichnete in der Kunst aber gegen die nichtswürdigen Angriffe elender Zeitungs- und Bücherschreiber bis auf den letzten Athemzug vertheidigt. Daß bei seiner Wuth gegen die Journale der Verf. gleichwohl in einer seiner gewöhnlichen Gedankenconfusionen sich befindet, ist das eigentlich Ergötzliche dabei: denn offenbar verwechselt er hier Ursache und Folge. Er glaubt nämlich, die Kritik in den Journalen sei die Ursache des heutigen befangenen Kunstschaffens und Kunstgenießens, während sie doch nur der Ausdruck dieser Befangenheit, die Folge einer fehlerhaften Entwicklung und das Zeugniß von der Verkehrtheit des gegenwärtigen Standes dieser Entwicklung ist. Das weiß der große Kunst- und Lebenskenner „Kladderadatsch" recht gut; Jahrgang 1850, Nr. 43 läßt er einige gemüthliche Berliner während einer Theatervorstellung unter Anderem auch sagen:

Karoline. Aber, Striesekke, ich bitte Dir, quasle doch nich so ville, man kann den Jang von des Stück ja nich verfolgen!

Striesecke. Des is ooch nich nöthig! Ich habe des aus de Recension jelesen!

Diese kurze Antwort des Berliners trifft den Nagel auf den Kopf: die heutige Menschheit will nun einmal lieber kritisiren, als genießen, lieber die Recension lesen, als das recensirte Kunstwerk auf sich wirken lassen. Auch unser Wahrheitbringer weiß das, denn bei einer anderen Gelegenheit sagt er selber: „in unserer Zeit ist es soweit gekommen, daß man weit weniger auf die Leistungen der Componisten achtet, als auf Das, was über sie gedruckt wird", — wie er denn überhaupt nicht leicht eine Behauptung aufstellt, der er selber nicht bald darauf durch Behauptung auch des Gegentheils wieder in's Gesicht schlägt.

In diesem Chaos von Widersprüchen würden wir untergehen, wenn wir uns bei jeder Kleinigkeit aufhalten wollten. Wir heben daher jetzt blos noch die Hauptpunkte heraus, welche des Verfassers Totalanschauung vom Wesen der Kunst am besten charakterisiren, sofern nämlich überhaupt von einer Anschauung da die Rede sein kann, wo das Charakteristische eigentlich blos in der vollständigsten Unklarheit besteht.

(Schluß folgt.)

Aus Weimar.

Den 26sten März.

„Benvenuto Cellini", Oper in vier Acten, nach dem Französischen von A. F. Riccius. Musik von Hektor Berlioz.

Am 20sten März fand auf der Weimarischen Hofbühne die erste Vorstellung, am 24sten darauf die erste Wiederholung des lang erwarteten und schon im Voraus vielbesprochenen dramatischen Tonwerkes eines französischen Autors Statt, der, trotz mancher Widersacher im Vaterlande, im rechtlichen wie factischen Besitze des Ruhmes ist, der Heros der Instrumentalmusik seiner Nation zu sein, und der, wie verschieden auch sonst die Ansichten deutscher Musiker über den Werth seiner productiven Leistungen in diesem Gebiete sein mögen, durch seine glänzenden Verdienste um die Kunst der modernen Instrumentirung sich bei allen Fachkundigen diesseits des Rheines seit geraumer Zeit den Rang einer ersten Autorität erworben hat. Berlioz's einzige Oper „Benvenuto Cellini" hatte schon am 16ten Februar hier und in Deutschland überhaupt zum ersten Male, als Festoper zur Feier des Geburtstags der Großherzogin in Scene gehen sollen; die bedauernswerthe Verzögerung der Aufführung schreibt sich von einer anhaltenden Indisposition des Hauptdarstellers her, zum Theil wohl auch von einer ziemlich offenbaren, schlechten Disposition für das von Franz Liszt in Angriff genommene Werk seitens anderer zu der Herstellung desselben leider unumgänglicher cooperirender Faktoren.

Bei dieser Gelegenheit können wir die Widerlegung eines von prinzipiellen Gegnern jeder Manifestirung von Liszt's künstlerischer Wirksamkeit in Weimar nach auswärts verbreiteten Gerüchtes nicht für überflüssig erachten. Man hat von hier aus in verschiedene Journale einzulügen gesucht, die Schuld der genannten Verzögerung sei den vor dem Einstudiren der Oper nicht gehörig veranschlagten und während desselben erst später klar gewordenen unermeßlichen Schwierigkeiten zuzuschieben, welche das Berlioz'sche Werk, namentlich den Sängern, und diesen zwar noch unter Begleitung der drohendsten Gefahr eines completten Stimmruins zumuthe. Daran ist kein wahres Wort. So lange es Operncomponisten giebt, die mit ihren Arbeiten eine höhere künstlerische Intention als die des bloßen musikalischen Ohrenkitzels, eine dramatische Absicht verbinden und dieser vor anderen Rücksichten entschiedenen Vorrang ertheilen, anstatt sich auf eine dienstwillige Handlangerschaft zu Gunsten eines im musikalischen Drama unberechtigten Kehlenvirtuosenthums zu beschränken, ertönt darüber das alte, stets aufs Neue abgeleierte Klagelied schlechtbemäntelter Sängereitelkeit und Darstellerträgheit. Alle Operncomponisten, die dieser gediegeneren künstlerischen Richtung angehörten, Gluck, Spontini, Weber u. a. hatten unter diesen in ihrer Einzelnheit unheilbaren Uebelständen zu leiden, und Berlioz, trotz einzelner Sünden gegen diese Richtung, Sünden, welche auf dem Gewissen derer lasten, die ihm diese Concessionen mit einem straßenräuberischen „aut-aut" abgedrungen, stellt sich mit seinem „Benvenuto Cellini" in die Reihe der Genannten, er giebt sich au fond als einen entschiedenen Bekenner des Gluckschen Prinzips kund. Die Beschwerde über die Ueberanstrengung, eventuelle Stimmengefährdung, der Sänger durch die Musik des „Cellini" ist aber besonders schon darum von ausgezeichneter Abgeschmacktheit, weil das Berlioz'sche Werk als eine komische Oper fast durchgängig in einem dem Charakter derselben entsprechenden Stile gehalten ist und in seiner Dauer die Zeit von höchstens drittehalb Stunden nicht überschreitet, ein Umstand, welcher die Direction der großen Pariser Oper („Benvenuto Cellini" wurde in diesem Theater im September 1838 zum ersten Male aufgeführt) veranlaßte, dem „Cellini" ein großes fünfacti-

ges Ballet nachfolgen zu lassen, das sich weniger zu der Oper als Dessert verhielt, als diese ihm gleichsam als Entrées diente. Ferner läßt sich aber, die Partitur in der Hand, Note für Note die möglichste Rücksichtnahme und Schonung für den Sänger, die Einhaltung einer angemessenen, natürlichen Stimmlage in einem mäßigen Umfange und vor Allem die große Discretion in der Orchesterbegleitung aller Solo- und Ensemblestücke ohne Chor bequem nachweisen. Um nur Eines zu erwähnen: von jenem schmählichen Mißbrauch der Posaunen in der neuen französischen komischen Oper bei Auber und Adam hält sich Berlioz so fern, daß er diese Instrumente z. B. den ganzen ersten Act hindurch pausiren läßt. — Somit fiele denn die Behauptung, eine öftere Aufführung der Berliozschen Oper sei mit Nachtheilen für die Stimmmittel der Executanten jenseits der Lampen verbunden, als ein grundloses Gerede in sich zusammen; die Musik des Cellini ist weder von ermüdender Länge, noch erheischt sie angreifende Ausdauer durch eine aufregende Leidenschaftlichkeit, wie eine tragische Oper sie mit sich zu bringen pflegt; gegenüber den Anstrengungen, welche dem Sänger in mancher sehr beliebten modernen Oper angemuthet werden, erscheint sie sogar bequem ohne darum minder dankbar zu sein. Dagegen verlangt die Berliozsche Musik von den Ausführenden freilich eine solide musikalische Bildung und eine Intelligenz, welche sich fähig erweist, die spezialen Eigenthümlichkeiten einer so ausgesprochenen Individualität, z. B. Berlioz's ungewöhnliche Rhythmen, den lebhaften Wechsel derselben, seine originelle Melodienführung in sich aufzunehmen und sie dem Geiste des Verfassers gemäß im Vortrage wiederzugeben. Wer allerdings den Geist ines Tonsetzers wie Berlioz schwer zu fassen vermag, dem wird es schwer, auch die Buchstaben seines Werkes zu behalten. Denn Berlioz in seinem Verhältniß zum Publikum, und das erste Publikum eines Tonsetzers bilden die Ausführenden seines Werkes, gehört zu Denjenigen, von welchen Custine sagt, qu'il faut de l'ésprit pour leur en trouver.

Für die Schwierigkeiten des „Cellini", die sich bei einer näheren Betrachtung bedeutend reduziren, allerdings aber in einem gewissen Maaße gegenüber jenen gewöhnlichen Theaterschlendrianopern, bei denen das handwerksmäßige Einstudiren genügt, nicht abzuleugnen sind, haben drei Wochen bequem hingereicht, um unter Liszt's eifrigen Bemühungen und dem namentlich von Seiten des Orchesters rühmenswerthen Eingehen auf dieselben, für alle bei der Aufführung in Anspruch genommenen Kräfte vollkommen überwunden zu werden. In den vermeintlichen Schwierigkeiten des Cellini kann also keine deutsche Bühne einen annehmbaren Vorwand finden, sich der Nachfolge des von dem Weimarischen Hoftheater gegebenen Beispiels zu entziehen.

Gehen wir zuvörderst an die Erledigung der gebräuchlichen Nachfragen nach der Ausführung des in Rede stehenden Werkes, seiner Aufnahme bei der Zuhörerschaft u. s. w. bevor wir dasselbe im Ganzen und Einzelnen selbst besprochen.

Schon die erste Vorstellung des „Benvenuto Cellini" ließ, während dieser für eine neue Oper vielfach gefährliche Abend fast immer den Charakter einer mehr oder minder Vertrauen erweckenden Generalprobe an sich zu tragen pflegt, die Haupterfordernisse einer richtigen Ausführung Berlioz'scher Musik: Präcision und Correctheit in der Nüancirung nirgends vermissen. Namentlich hat sich unsere wackere Hofkapelle hier mit glänzendem Ruhm bedeckt und sich zu der Höhe jenes Collectiv-Virtuosen emporgeschwungen, der durch das Orchester bei Berlioz realisirt sein will. Nicht minder ist die Ausführung der an manchen Stellen ziemlich complizirten Chöre zu rühmen. Was die einzelnen Darsteller betrifft, so erwähnen wir zuvörderst Hrn. Beck (Cellini), dessen Persönlichkeit als Schauspieler, wie als Sänger, sich im Ganzen ziemlich geeignet für diese Rolle erwiesen; hat sein derselben zugewendeter Fleiß im Verein mit seinen Mitteln bereits ein erfreuliches Resultat zuwege gebracht, so darf er bei noch etwas mehr Identifizirung mit dem etwas zu einseitig, d. h. zu ernst und schwerfällig, an das Morose streifend aufgefaßten Charakter gewiß sein, den „Cellini" zu einer seiner vorzüglichsten Glanzpartien zu machen. — Neben Hrn. Beck zeichnete sich vor Allen Frau Milde (Teresa, Cellini's Geliebte) aus, die ihre als Spielpartie etwas gegen die übrigen zurücktretende Rolle durch ihren reizenden Gesang — Berlioz hat freilich auch die Teresa musikalisch sehr brillant und dankbar ausgestattet — so interessant zu machen wußte, daß wir mehr als genügend Grund fanden, uns durch ihren seelenvollen Vortrag sowohl als ihre zwar gräfliche Pretention entbehrende, doch darum nicht minder anmuthige und zierliche Coloraturen für die Nichtwiederkehr der — Leipziger Lerche zu trösten. — Hr. Milde (Fieramoska, Cellini's Rival) eine Person, die in der Oper selbst von ihrem Gegner nicht unparteiisch, aber gerecht als „elender Weichling" und „prahlerischer Feigling" charakteisirt wird, war als Sänger, wie immer, ächt künstlerisch und erwarb sich mit der trefflichen, geistvollen Arie im zweiten Act als solcher den rauschendsten Beifall; doch verstand er es nicht, sein spezifisch heroisches Darstellertalent vom Kothurn herab auf den soccus zu bewegen. — Man kann es ihm so übel nicht nehmen: ne forçons point notre talent ist eine beherzigenswerthe Künstlerregel; übrigens trifft der Vor-

wurf eines Mangels an vis comica, einigermaßen durch die eigenthümliche Natur dieser Komik, von der wir später reden werden, gemildert, im Grunde sämmtliche Mitwirkende des hiesigen Personals: am meisten Hrn. Mayerhofer (Balducci, päpstlicher Schatzmeister, Teresa's Vater) dessen Leistung überhaupt dem was man von ihm erwarten durfte, nicht entsprach, am wenigsten noch Frl. Wolff, welche als „Askanio" (Cellini'sSchüler) im Spiele viel Natürlichkeit und im Gesang bedeutende Fortschritte in der Anwendung ihrer anmuthigen Stimmmittel entfaltete, welche bei ihrem Debüt als „Emmeline" vor keinem halben Jahre noch nicht zur Geltung kamen. Hrn. Höfer's musikalische Intelligenz ist zu mäßig, um eine Rolle, wie die des Cardinals Salvati, der für die Weiterentwicklung der Handlung von seinem Erscheinen im dritten Acte als deux ex machina, musikalisch als ein pomphafter Repräsentant seiner Kirche auftritt, ohne Zurücklassung manches frommen Wunsches durchzuführen, doch genügte er und störte nicht. Das Letztere ist auch von den wenigen kleineren Nebenrollen zu sagen.

Die äußere Ausstattung in Bezug auf neue Decorationen, scenische Arrangements, Aufzüge im Carneval u. s. w. war höchst glänzend und erregte bei uns nur das Bedauern jener mesquinen Oeconomie und stellenweisen Nachlässigkeit der Regie bei anderen hier eingebürgerten dramatischen Tonwerken, in denen das Drama nicht in diesem Grade der Musik untergeordnet ist, als bei dem „Benvenuto Cellini".

Die musikalische Leitung des Ganzen war gewiß die schwerste und hier in Weimar speciell die undankbarste Aufgabe. Wir glauben nicht, daß abgesehen vom Componisten irgend ein anderer der gegenwärtig activen Dirigenten derselben so gewachsen sein möchte als Franz Liszt. Diesen deshalb besonders zu rühmen, hieße „Eulen nach Athen tragen", oder, um das Sprichwort zu lokalisiren, „Hofräthe nach Ilm-Athen tragen".

Und das Publikum, wie verhielt es sich bei der Sache? — Fällt die Haltung des Publikums, das bei einer gedeihlichen und naturgemäßen Entwicklung von Kunstinstituten, überhaupt von Kunstzuständen, ein unstreitig so bedeutendes Gewicht in die Wagschaale legt, nicht auch in das Bereich der Kritik? Wenn ein ein Publikum sich die höchste Gerichtsbarkeit über Kunstwerke und künstlerische Leistungen vindizirt und seine Spenden von Lob oder Tadel, Ruhm und Vergessenheit als höchste Remuneration dafür pronirt, und dies ist der Fall, gewiß hat dann auch der Kunstverständige volle Berechtigung, die Haltung eines Publikums zu kritisiren, zu untersuchen, ob der soi-disant-höchste Richter überhaupt urtheilsfähig ist und ob seine Richtersprüche irrig oder wahrheitsgemäß ausgefallen sind. Unser heutiges Theaterpublikum aller Orten, an der Nichtswürdigkeit unseres ganzen Theaters, also der Oper speciell jedenfalls ein gravirter Mitschuldiger, rechtfertigt mit wenigen Ausnahmen die stärksten Zweifel an seiner kunstrichterlichen Competenz: das vielköpfige Ungeheuer ist trotz der vielen Köpfe meist kopflos und sein hauptsächlichstes Prädicat jenes kurze Eigenschaftswort, das sich auf seine letzte Silbe reimt. Das Weimarische Theaterpublikum ist nicht besser noch schlimmer gerade als ein anderes; im Verlauf der Zeit hat der reinigende und belebende Einfluß von Liszt's künstlerischem Wirken sogar eine kleine Minderheit sich heranbilden sehen, die entschieden guten Geschmack und ein höheres Interesse als das der bloßen Unterhaltungslust an den Tag legt; aber der Hauptbestandtheil bleibt doch auch hier wie überall unfähig jeden Genusses, zu dem es nicht passiv wie das Pferd zur Krippe schreiten kann, unfähig sich an etwas zu freuen, das ihm nicht seine eigne Mittelmäßigkeit wiederspiegelt, dabei vorurtheilsvoll, mißtrauisch und obendrein noch meinungs- und leidenschaftslos. Dieses Publikum nun, wie wir es eben nicht schmeichelhaft, aber treu geschildert, besuchte die erste Vorstellung des „Cellini" in einer Stimmung, gemischt aus natürlicher Neugier und einem, Dank der hiesigen Localpresse, die es stereotyp für gut findet, jede Manifestirung von Liszt's Thätigkeit im Voraus schlecht zu finden, vielfach geschürten ungünstigen Vorurtheil gegen das neue Werk. „Eine in Paris gefallene Oper wagt man uns vorzuführen, eine Oper, von der es klar ist, daß sie die Stimmen unserer Lieblingssänger ruiniren wird": so ungefähr ließen sich diese Vorurtheile resümiren. Leicht begreiflich ist es, daß ein so gelauntes Publikum von Berlioz'scher Musik nicht angeheimelt oder enthusiasmirt werden konnte; im Gegentheil mit Ausnahme der Musikstücke leichterer, frivolerer Gattung und der beiden stark applaudirten Ouvertüren, fühlte man sich sehr unbehaglich, befremdet, „bewildert". Die erste Aufführung des „Cellini" wurde daher ziemlich kalt und schweigsam aufgenommen; doch befanden sich die Hörer sichtlich unter dem unfreiwillig eingestandenen Drucke einer ihnen nicht blos imponirten, sondern ihnen unwillkürlich imponirenden Erscheinung. Die zweite Vorstellung, etwas spärlicher besucht, ging jedoch unter dem sämmtlichen Musiknummern und den dramatischen Hauptmomenten gewährten lebhaftesten Beifalle vorüber. Mancher Besucher der Wiederholung wurde veranlaßt, seine erst voreilig gefaßte Meinung wesentlich zu modifiziren. Eine dritte, bald wünschenswerthe Vorstellung wird das Uebrige thun, d. h. dem Werke wenigstens einigermaßen die verdiente Anerkennung ver-

schaffen, zu dessen Verständniß, wie der Pariser Referent Joseph d'Ortigue sagt, nicht eine erste, sondern zehn erste Vorstellungen kaum genügen können. Populär wird der „Cellini" auf unserer Bühne nie werden können; das Drama, obgleich kurzweilig, enthält zu wenig Fesselndes und keine einzige spannende und ergreifende Situation und da vermag denn auch all das Feuer und der Schwung der Berlioz'schen Musik das Publikum nicht zu elektrisiren. Doch wird sich die Oper — nach dem terminus technicus — auf dem Repertoir halten.

Man hat es von verschiedenen Seiten kurios und sonderbar gefunden und seine mehr oder minder geistlosen Glossen darüber gemacht, daß Liszt eine vor bereits funfzehn Jahren in Paris „durchgefallene" nach drei Aufführungen ad acta gelegte Oper von Berlioz in Weimar zur Aufführung empfohlen und gebracht. Vor Allem kann das Fiasko einer Oper an einem Orte durchaus nicht maaßgebend zur Beurtheilung ihres Werthes sein. Es wäre eine interessante Aufgabe, alle die Meisterwerke aufzuzählen, die das Publikum bei ihrer ersten Aufführung zu verwerfen beliebt hat; wir führen hier nur kurz an Don Juan, Figaro, Barbier von Sevilla, Euryanthe und wollen diese Liste ein andermal vervollständigen. Ferner kann das Fiasko des Werkes eines namhaften Componisten in der Pariser großen Oper für den, der das Gemachte der dortigen Succeße kennt, verbunden mit dem Umstande, daß „Benvenuto Cellini" nur drei Vorstellungen in Paris erlebt hat, also viel weniger als jede durchgefallene Oper, die man vor ihrem Begräbnisse doch so oft giebt, bis sich der größere Theil des Publikums damit bekannt gemacht und unwiderruflich den erstgefällten Verdammungsspruch bestätigt hat, nur zu Gunsten des gefallenen Werkes sprechen. Berlioz Oper ist aber in Paris gefallen als ein Opfer des Coteriewesens, das von jenem dreiköpfigen bissigen Cerberus ausgeht, welcher eifersüchtig den Eingang der großen Pariser Oper seit zwei Dezennien bewacht. Und das edle Dreiblatt hat ganz weise gehandelt indem es sich einen Rivalen vom Leibe hielt, der sehr gefährlich werden konnte; „Benvenuto Cellini" ist ein Werk, das, trotz vielem Unerbaulichen, mehr künstlerischen Werth, weit mehr Geist, Adel und Originalität enthält, als irgend eines der weltberühmten Produkte jener Triarchen. „Benvenuto Cellini" würde vielleicht Nachfolger erhalten haben, die noch gefährlicher hätten werden können; ein neuer Versuch unter so schmählichen Bedingungen wie das erste Mal wurde Berlioz auf immer verleidet (das Buch war ihm z. B. aufgedrungen worden) und der „Cellini" blieb sein einziges dramatisches Tonwerk. Liszt's Unternehmen, eine in Paris durchgefallene Oper nach einem Zwischenraume von fünfzehn Jahren auf einer deutschen Bühne zur Aufführung zu bringen, bedarf daher keiner Rechtfertigung. Wir fassen dasselbe im Gegentheil als einen schönen Act der Gerechtigkeit eines Einzelnen auf, der die Ungerechtigkeit der Gesammtheit, einer Nation, vergüten will. Daß eine deutsche Bühne zum Hintergrunde dieser Handlung dient, ist nicht minder erfreulich; rührt doch die Verkennung Berlioz's im Vaterlande gerade mit davon her, daß er zu viel deutsche Ader in sich hat, und soll denn die Kunst die engen Schranken des Vaterlandes kennen?

Die Aufführung des „Cellini" in Weimar durch Liszt ist ein feierlicher Protest gegen das gänzliche Ignoriren und Verkennen eines dem deutschen Geiste so nahe verwandten Künstlers wie Berlioz. „Cellini" ist kein dramatisches Kunstwerk im höheren Sinne, es ist vielleicht nur die dramatische Studie eines musikalischen Genies. Genie ist aber Berlioz nicht abzusprechen; der zwingende, innere Schaffensdrang, die Originalität und Neuheit, die Energie und Potenz, die freie, so unabhängig entwickelte Selbstständigkeit des Styles, denen wir in seinen Werken begegnen, drücken diesen den Stempel des Genies auf. Cellini ist eines derselben, in denen der Geist Berlioz's so prägnant zur Erscheinung gelangt, daß die Kenntniß dieses Geistes wesentlich durch die seiner Oper mit bedingt wird. Hier und da hört man wohl anderswo eine Symphonie oder Ouvertüre von Berlioz als Seltenheit: zuerst ein größeres Werk von ihm, wie den „Cellini", in Weimar zur Aufführung gebracht zu haben, ist ein unbestreitbares Verdienst Liszt's, eine Ehre für Weimar, die man hier vielleicht nicht anerkennen wird, die es aber darum wahrhaftig nicht weniger ist.

Wir gehen nun in die Spezialkritik der Oper selbst, zuerst des Textbuches, dann der Musik ein.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Prag.

Am 12ten März 1852.

Obwohl dem Publikum während des Carnevals Terpsichore mehr gilt als Melpomene, so war doch auch Letztere zu dieser Zeit nicht ganz vernachlässigt. Laub gab im Theater kurz nach einander zwei Concerte, dann auf Verlangen noch ein drittes, jedesmal mit glänzendem Erfolge; im ersten war Mendelssohn's wundervolles E-Moll-, im zweiten Molique's kaum minder reizendes A-Moll-Concert der Glanzpunkt des Abends; im dritten hörten wir nur halsbrecherische Bravourstücke ohne höhere Weihe. Vom gerade hier

anwesenden regierenden Fürsten Fürstenberg erhielt Laub ein Cadeau von 1000 Fl. C.M.

Die Sophienakademie gab am 27sten Jannar zum Geburtsfeste der Erzherzogin Sophie Palestrina's Vocalmesse in C (Missa papae Marcelli) in der Clemenskapelle, sammt dem Adoramus te desselben Meisters. Die Ausführung zeugte von sehr fleißigem Studium und muß fast durchaus als sehr gelungen bezeichnet werden. Die Kirche war Anfangs gedrängt voll, doch hielt kaum die Hälfte der Hörer bis zu Ende aus. Solche, unserem Geschmacke und selbst der Gefühlsweise der (musikalisch) besser Gesinnten allzu fern liegende musikalische Arznei darf dem Publikum, und wohl auch den Mitwirkenden selbst nicht in so großer alleopathischer Dosis verabreicht werden. Leicht könnte durch allzu determinirtes und anhaltendes Verfolgen dieser Richtung die gewiß wohlgemeinte Absicht des neuen Musikdirectors Hrn. Vogl paralisirt werden.

Der fleißige Cäcilienverein hat uns in seinem dritten Concerte am 5ten d. M. wieder mit einer Novität bekannt gemacht: mit Mangold's Hermannsschlacht. Obwohl die Aufführung dieses bedeutenden Tonwerkes nicht so ganz gelungen war, wie manche andere Productionen des Vereins, so war doch jedenfalls die quantitative Besetzung desselben wieder imposant, und selbst bei diesem ersten Anhören ergab sich des Anlasses genug, um Achtung vor dem Werke und dessen Schöpfer zu gewinnen. Ein principieller Mangel des Textes besteht (meines Erachtens wenigstens) freilich in der melodramatischen Behandlung, die mir von jeher immer gleichsam als eine contradictio in terminis vorkam; doch muß man gestehen, daß Mangold diesen Uebelstand dadurch bedeutend gemildert hat, daß er den größten Theil der betreffenden Declamation nur von einem ruhig gehaltenen tiefen Tone oder Accorde begleiten ließ. Besonders schön schien mir die Partie Thusneldens und jene Almuia's componirt zu sein. Die Soli wurden von Frl. Bergauer, Klinger, und den HH. Petak, Nedwed und Peters vorgetragen.

Die Prüfungsconcerte des Conservatoriums haben bereits am 7ten d. M. begonnen. Wir hörten in diesem ersten Concerte außer drei Schülern, einem Oboisten, einer Opernschülerin und einem Violinisten, von denen sich nur der Letzte merkbar hervorthat, die Ouvertüre zu Kittl's „Waldblume" und eine neue Symphonie von Ambros. Der große Beifall, welcher dieser Ouvertüre zu Theil wurde, und den sie im Theater — hauptsächlich wohl der ungünstigen Akustik wegen — nicht hatte erlangen können, rechtfertigte wenigstens factisch die außerordentlichen Lobsprüche, welche viele der bedeutendsten Musiker hier diesem Tonstücke zollen. — Die Symphonie von Ambros erfreute sich zwar nicht eines gleich großen Beifalls beim Publikum und bei den Musikern selbst, wie so manches seiner früheren Producte, wie namentlich seine Entreactes zu Othello: auch ich gebe letzteren, die durchaus gelungen sind, den Vorzug; allein die Symphonie hat dennoch viel Interessantes, ja manches Schöne und sogar Großartige, welches sie der öffentlichen Aufführung und der Kenntnißnahme der Musiker würdig macht. Dies gilt vorzüglich vom ersten und letzten Satze. Das Andante erinnert, wenn auch nicht in seinen Melodien, doch in seiner Form, Tactart und Haltung zu sehr an das Andante in der Pastorale; des Scherzos oft allzu derber Humor scheint mir weder an sich selbst ansprechend, noch in die Umgebung zu passen. Die Aufführung konnte ebenfalls keine ganz gelungene genannt werden, und ließ manche schöne Nüancen fallen.

Am 8ten d. M. folgte sogleich ein anderes, im Ganzen viel besser gelungenes Concert, dessen Ertrag zum Vortheile der für die Vorstadt Carolinenthal zu erbauenden Kirche bestimmt war. Wir hörten darin die Ouvertüren zur Melusine und zu Fidelio (die große), vom Theaterorchester unter Skraup's Leitung vortrefflich vorgetragen; dann zwei Duos aus Pergolese's Stabat mater, von Frl. Bergauer und Gmach, zwei Clavierstücke von Bach und Dreyschock, von Frl. Leopoldine v. Enid ebenfalls tadellos executirt; vor Allem aber enthusiasmirte unser trefflicher Ferdinand Laub mit dem ganz ausgezeichneten Vortrage eines Solos von Vieuxtemps. Der Chor der Sophienakademie führte das Adoramus von Palestrina und den Chor von Homilius: „Hilf Herr" mit gutem Erfolge auf. Der Saal war außerordentlich gefüllt; auch Kaiser Ferdinand und der Fürst-Cardinal waren anwesend.

Von der Oper ist nicht viel Erfreuliches zu berichten, was bei dem Ihnen bekannten Umstande, daß die Pachtdauer der gegenwärtigen Direction mit Ostern zu Ende geht und daß auch viele Mitglieder der Oper uns dann verlassen, eben nicht befremden darf. Man spielt und singt eben nur, um die allerunerläßlichste Schuldigkeit abzuthun — nichts mehr. Wenn über die sogleich wieder spurlos verschwundene Novität: „die beiden Königinnen" in leichtgläubige oder feile Blätter von hieraus gemeldet wurde: die Oper habe enthusiasmirt, so ist das zwar allerdings schon komisch (oder betrübt) genug; wenn aber sogar der Componist selbst auf gleiche Weise und zwar so sehr mystifizirt wurde, daß er es für Pflicht hielt, sich für den erreichten glänzenden Erfolg bei mehreren Mitgliedern der Oper schriftlich zu bedanken, so dürfte dies doch des Spaßes zu viel sein. Dergleichen Erscheinungen, die

leider auch bei uns nicht mehr zu den Seltenheiten gehören, und so Manches, worüber ich ein andermal mehr schreiben will, zeigen leider uns zu sehr, wie wahr Richard Wagner spricht, wenn er in dem interessanten Schreiben an Sie, welches uns Ihr Blatt jüngst mittheilte, über die Verderbtheit der musikalischen Zustände sowohl im sogenannten Publikum als in der Kritik loszieht, und geradezu die Vernichtung der Letztern fordert.

Da ich Wagner citirt habe, so will ich Ihnen und mir selbst das Vergnügen nicht versagen, Ihnen anzuzeigen, daß auch hier schon — wie bornirt auch der Gesichtskreis und das künstlerische Wissen vieler unserer Musikmacher ist — dennoch bereits gewisse „dunkle Gerüchte" über einen gewaltigen musikalischen Kampf, der da draußen weit hinter den Bergen entbrannt ist, und bei dem es sich um nichts Geringeres handelt, als dem gedachten nichtsnutzigen Treiben, der verkehrten Kunstrichtung, besonders aber der in Grund und Boden verdorbenen modernen Oper den Garaus zu machen, — zu uns gedrungen sind. Einige wenige Musiker hier, die sich das deutlich zu machen wünschen, was jeder wahrhaft musikalische Mensch, er sei selbst Künstler oder Laie, längst fühlte, haben sogar die neuesten Wagner'schen Schriften über die Oper und Liszt's geistvolle Brochüre über Lohengrin gelesen, und — staunen Sie: ein Exemplar des Clavierauszugs von Lohengrin kursirt hier bei diesen 4 oder 5 Musikfreunden, und enthusiasmirt sie. Ja auch Ihr Referent, der — offen und ehrlich gesagt — bisher sich mit Wagner's Compositionen nicht zu befreunden vermocht hatte, ist durch Lohengrin entzückt und erhoben. Dennoch getraut er sich noch nicht zu verbürgen, daß der Eindruck dieses genialen Tonwerkes auf der Bühne selbst bei Voraussetzung der tadellosen Ausführung — frei von Dem sein werde, was ihm stets bei Wagner's Opern bedenklich schien: — die Ermattung des Zuhörers. Jedenfalls werden die gedachten Kunstfreunde soviel sie nur vermögen, dahin wirken, damit Lohengrin unter der neuen Direction Stögers aufgeführt werde, und zwar im Sommer — aus guten Gründen. Aber werden wir unter allen unseren triller- und rouladenfesten Heldinnen eine Elsa finden, naiv, verklärt und doch innig liebend? Von der Behrend-Brand, die Stöger engagirt hat, verspricht man sich zwar viel Gutes. Nebst ihr sollen dem Publikum noch mehrere dii (eigentlich deae) minorum gentium zur Auswahl vorgeführt werden. Das Orchester erhält eine Gagenverbesserung und der Chor wird nicht nur verstärkt, sondern auch — wie es heißt — größtentheils renovirt. Nun denn — wir wollen das Beste hoffen!

Noch berichte ich Ihnen in Kürze über ein gestern abgehaltenes Concert zum Besten der von dem verstorbenen Professor Dr. Krombholz errichteten Stiftung für erkrankte Studenten. Die Crême dieses Concertes, welches mit Besuchern überfüllt war, bestand in den Clavierpieeen Schulhoffs, welcher eigends von Wien hieher gekommen war, um sein den Veranstaltern des Concertes gegebenes Wort zu lösen. Er spielte das Andante und Capriccio in H-Moll von Mendelssohn mit Orchester und dann seine „böhmischen Volkslieder" mit außerordentlichem und verdientem Beifall. Außerdem wurden auch zwei Lieder von Ferdinand Laub und zwei Männerchöre von Vogl sehr günstig aufgenommen.

Heute und morgen wird von nichts als der Gräfin Rossi gesprochen werden, welche morgen in einem Wohlthätigkeitsconcerte zu ungeheuren Preisen singen wird, zu welchem sie auf Ersuchen der haut volée eigends hierher gekommen ist. Ueber den Erfolg desselben in meinem nächsten Berichte. D.

Leipziger Musikleben.

Achtes Concert der Euterpe. Theater. Neunzehntes und zwanzigstes Abonnementconcert. Musikalische Morgenunterhaltung im Gewandhaus.

Im achten und letzten Concert der Euterpe am 23sten März nahm der Verein auf eine würdige Weise von dem Publikum Abschied. Die Ouvertüre zu Egmont, welche das Concert eröffnete und die Symphonie in C-Moll von Gade als zweiter Theil wurden sehr brav ausgeführt. Letzteres jugendlich frisches, wenn auch in der Form weniger, als spätere Erzeugnisse des Componisten abgerundetes Werk, das einst in Leipzig so aufrichtigen Enthusiasmus erregte und Gade populär machte, wurde trotz der gelungenen Ausführung ziemlich kalt aufgenommen. Grund dazu ist vielleicht, weil man diese Symphonie schon sehr oft, sogar in Garten- und Bierconcerten, gehört hat. — Die Gesangsvorträge hatte Frl. Tonner übernommen, leider aber eine Wahl getroffen, die keine glückliche zu nennen ist. Sie sang Arien aus Spohr's Faust und aus Lucia; zu beiden fehlen ihr die natürlichen Mittel, zu ersterer aber auch die musikalische Durchbildung und das künstlerische Verständniß. Die Donizetti'sche Arie erfordert außer bedeutenden Stimmmitteln eine sehr ausgebildete Virtuosität und italienische Lebendigkeit, wenn sie einen guten Eindruck machen soll — lauter Dinge, die Frl. Tonner nicht in dem Maße besitzt, um dergleichen abgestandenes Zuckerwerk genießbar zu machen. Hätte sie Musikstücke — vielleicht

Opernarien aus zweiten Partien — gewählt, die ihrem Naturell mehr zusagen und denen sie eher gewachsen ist, so würde sie gewiß auch eine wärmere Aufnahme beim Publikum gefunden haben. Hr. Eschmann aus Zürich zeigte sich durch Vortrag der Variationen über das „Lob der Thränen" von Ferd. David als ein tüchtiger Violinist mit gewandter Technik und guter musikalischer Bildung. Sein Ton erschien uns jedoch nicht recht kräftig und gesund, möglich aber, daß das Instrument einige Schuld davon trägt. Auch vermißten wir einige Male die vollkommene Reinheit und Sauberkeit des Spieles, durch die ein Virtuos stets am mächtigsten zu wirken vermag. — Der zweite Solovortrag war mehr als eine Curiosität zu bezeichnen, die im Grunde nicht recht in ein Concert höheren Ranges gehört. Es war dies eine Art von Concertino für die Ventiltrompete von R. Wittmann. Der Vortragende — Hr. Rolle (Mitglied des Vereins) — bewährte sich als tüchtiger Virtuos auf diesem an sich unschönen Instrumente, welches im Orchester von großer Wirkung sein kann, als Solostimme jedoch zu einförmig und ermüdend wirkt. Ton und Fertigkeit sind bei Hrn. Rolle sehr zu loben. Die Composition selbst war äußerst trivial und, wenn wir es offen sagen sollen, ordinär. Sie versetzte uns oft aus dem anständigen Concertsaal auf den Tanzboden, der nicht selten zum Schauplatze hitziger und blutiger Kämpfe wird. Dabei war sie entsetzlich lang und wirkte hierdurch, sowie durch die Klangfarbe des Soloinstrumentes abspannend.

Seit wir das letzte Mal über das Theater berichtet haben, sind von Opern gegeben worden: Stradella, der Freischütz, der Prophet, Montechi und Capuleti und Fidelio — letztere drei Opern als Gastvorstellungen von Frl. Johanna Wagner. Wir haben diese mit Recht so gefeierte Sängerin im Propheten gehört und können nicht anders, als in das allgemeine Lob über diese Künstlerin einstimmen. Von der Natur mit einer prachtvollen Altstimme und einer zu ihrem Fache vorzugsweise geeigneten Persönlichkeit begabt, ist Frl. Wagner eine Künstlerin im wahren Sinne des Wortes, d. h. sie benutzt ihre Begabung und ihre im Spiele wie im Gesange hohe Virtuosität nur als Mittel zu dem höheren künstlerischen Zwecke — sie geht ganz in dem darzustellenden Charakter auf und steht daher hoch erhaben über so mancher Sängerin von europäischem Ruf, die es versteht durch oft sehr unkünstlerische Mittel unser verwöhntes Theaterpublikum dahin zu bringen, sich zu blamiren. Frl. Wagner's Gesang und Spiel ist fern von jener widerlichen Effecthascherei und Coketterie, sie ist stets wahr und natürlich. Als Fides leistet sie Großes und weiß selbst aus einem so verfehlten und altersschwachen Product, als es der Prophet ist, etwas zu machen. Wo nur das Werk irgend einen bedeutenderen Moment darbietet, da erfaßt sie ihn und beutet ihn zum Besten der Kunst aus. Dies gilt namentlich von dem Finale des vierten Actes — jedenfalls der Glanzpunkt der Oper. Hier wußte sie den Schmerz der verleugneten Mutter, die auf das Empfindlichste verletzte weibliche Würde wahrhaft hinreißend wiederzugeben. In der Cavatine im zweiten Acte, im Bettlerliede und in ihren drei Nummern des fünften Actes entwickelte sie neben ihrer großen Darstellungstalente die ganze Fülle ihrer reichen Stimmmittel und ihrer Gesangskunst. Wenn der zwar reichlich gespendete Beifall nicht so enthusiastisch war, als sie ihn verdient hätte, so lag dies wohl nur an der Oper und deren Darstellung im Allgemeinen. Der Prophet an sich ist kein Magnet mehr, besonders da er hier nicht mehr mit dem früheren Glanze gegeben wird, die Nichtigkeit des Werkes also noch mehr hervortritt. Auch war die Vorstellung keine gelungene zu nennen und wenn Hr. Widemann (Johann), Frl. Mayer (Bertha) und Hr. Behr (Zacharias) auch alles Lob verdienten und den Gast würdig unterstützten, so klappte doch das Ganze nicht recht. Man merkte es den Chören, wie dem Orchester an, daß sie mit keiner besonderen Begeisterung ihre Aufgabe an diesem Abende lösten, eine Sache, die wir ihnen nicht so sehr übel nehmen können. F. G.

Die beiden letzten Abonnementconcerte am 18ten und 25sten März gehörten zu den genußreichsten und vorzüglichsten des ganzen Cyclus. In dem ersteren hörten wir an Instrumentalwerken Beethoven's Ouvertüre Op. 124 und Schumann's neue Symphonie in fünf Sätzen unter Leitung des Componisten; Frau Clara Schumann spielte das G-Moll Concert von Moscheles und Notturno und Barcarole von Chopin; Frau Tuczek-Herrenburg aus Berlin sang eine Arie aus „Sylvana" von Weber, die bekannte Arie von de Beriot, endlich zwei Lieder von Twietmeyer und Dorn; in dem letzten Concert hörten wir Frl. Johanna Wagner, welche Arie aus Tancred, Lieder von Schubert und Taubert, endlich die große Scene und Arie aus Oberon vortrug. Es gewährte hohen Genuß, den Schluß der Concerte durch diese drei trefflichen Künstlerinnen verherrlicht zu sehen. Frl. Wagner ist gegenwärtig jedenfalls die bedeutendste deutsche dramatische Sängerin. Es bestätigte sich dies Urtheil für uns namentlich, als wir sie Tags darauf im Fidelio sahen. Seit den Zeiten der Schröder-Devrient ist uns nicht so Treffliches geboten worden, ja wir möchten in mancher Beziehung in dieser Rolle Frl. W. vor der Letzteren noch den Vorzug geben, obschon ihrer Stimme diese Partie eigentlich zu hoch

liegt. Der Concertsaal ist weniger der Schauplatz für Frl. W., aber auch hier hatte sie Gelegenheit, in der Rossini'schen Arie ihre Virtuosität, in der Weber'schen das Großartige ihrer Darstellung zur Anschauung zu bringen. Minder glücklich war sie in den Liedern, obschon sie sich auch hier in der Sphäre des Zarten und Naiven heimisch zeigte, eine Seite, die wir ihr bei der entgegengesetzten Richtung ihres Talentes kaum zugetraut hätten. Das letztgenannte Gebiet ist das, worin Frau Tuczek Meisterin ist. Liebenswürdige Grazie, sichere Beherrschung, künstlerische Rundung der Darstellung zeichnen sie aus. Beide Damen verdienen noch außerdem Lob, daß sie bei ihren Vorträgen Lieder von Componisten gewählt hatten, welche bei uns selten oder nie gehört werden, obschon die Wahl des Frl. W. eine weniger gute war. Frau Clara Schumann ist so oft besprochen, daß wir hier nichts hinzuzufügen haben, und nur unsere Freude darüber aussprechen, daß sie nach längerer Abwesenheit ihre Vaterstadt mit ihrem Besuche erfreute. An Solovorträgen hörten wir im letzten Concert noch eine Phantasie für Violoncell, componirt und vorgetragen von Hrn. Grützmacher, Mitglied des Orchesters. Hr. G. hat im Laufe einiger Jahre so rasche Fortschritte gemacht, daß er jetzt als ein sehr vorzüglicher Künstler auf seinem Instrumente zu bezeichnen ist. Bei jedem neuen Auftreten überrascht er uns durch neu gewonnene Vorzüge, und wir sind verpflichtet, solch lebendiges Streben rühmlichst anzuerkennen. Zu wünschen wäre ihm bald ein besseres Instrument, damit er Das, was er leistet, besser zur Geltung bringen könnte. An Orchesterwerken hörten wir die Ouvertüre zu Leonore Nr. 1, Mendelssohn's Symphonie Nr. 4, A-Dur, zum Schluß die Jubelouvertüre.

Noch gedenken wir einer musikalischen Morgenunterhaltung am 21sten März, welche von den HH. Behr, David und Rietz zum Besten eines sehr geschätzten Schauspielers der hiesigen Bühne, der durch langwierige Krankheit sein Engagement aufzugeben genöthigt war, veranstaltet wurde. Wir hörten die neuesten Werke Schumann's aus der Sphäre der Kammermusik, die bei Hofmeister erschienene Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 105, vorgetragen von Frau Clara Schumann und Hrn. David, ein Trio, Manuscript, vorgetragen von den Genannten und Hrn. Grabau, endlich ein nachgelassenes Werk von Mendelssohn für Streichinstrumente, Andante, Scherzo und Capriccio, Op. 81. Die HH. Widemann und Behr sangen Lieder von David und Schubert.

Somit ist in der Hauptsache unsere musikalische Saison geschlossen. Blicken wir zurück, so bietet sich Stoff zu mannichfachen Betrachtungen. Wir haben nicht die Absicht, diese hier weiter zu verfolgen, behalten uns dieselben im Gegentheil für einen besonderen Artikel vor. Nur soviel sei erwähnt, daß trotz des vielfach Trefflichen, welches uns geboten wurde, und das wir dankend anerkennen, aus allen Erscheinungen ein Rückschritt uns unzweideutig hervorzugehen scheint. Reformen sind nothwendig, und machen sich immer gebieterischer geltend. Unsere Concerte, ebensowohl die des Gewandhauses, wie der Euterpe, stehen noch ganz auf einen Standpunkt, der jetzt mehr und mehr seine Berechtigung verliert. Der Rückschritt besteht hier, wie in allen geistigen Dingen, im Stillstand, im Mangel eines Fortschritts. F. B.

Kleine Zeitung.

Berichtigung. In dem Artikel „Herr Fétis" (Nr. 2 dieser Blätter, Seite 17) findet sich eine auf mich bezügliche Stelle, welche gegen die Wahrheit gröblich verstößt. Hr. Fétis selbst sagt nämlich in Bezug auf einen Herrn Lemmens: er habe seine Studien unter mir fortgesetzt. Nachdem er lange hier verweilt, sei er mit einem Briefe von mir nach Brüssel zurückgekehrt, worin ich gesagt: „ich wüßte nicht, was ich Herrn Lemmens noch lehren sollte." — Da es mir keinesweges gleichgültig sein kann, mein Urtheil bloßgestellt zu sehen, so muß ich hier der Wahrheit gemäß erklären, daß ich Hrn. Lemmens nie einen solchen Brief mitgegeben habe. Hr. Lemmens kam im Herbst 1846 hierher, überbrachte mir ein Empfehlungsschreiben von Hrn. Fétis, sagte außerdem: er reise auf Kosten des Königs von Belgien, und wünsche Unterricht im Orgelspiele bei mir zu nehmen. Obgleich ich nun diesen nie ertheile, da es mir zu diesem Zwecke an einer Privatorgel gebricht, so machte ich hier eine Ausnahme, da Hr. Lemmens deshalb so weit hierher gekommen war. Ich unterrichtete ihn kurze Zeit (Hr. Lemmens blieb nur über Winter hier) auf der Orgel der Hauptkirche St. Bernhardin, bei welcher ich angestellt bin. Das Talent des Hrn. Lemmens stellte sich damals als ein höchst mittelmäßiges heraus; wenn derselbe später der große Mann wurde, für welchen ihn Hr. Fétis hält, so bin ich ganz außer Schuld dabei. Daß ich Hrn. Lemmens nichts mehr lehren konnte, hat in sofern seine Richtigkeit, als derselbe Breslau verließ, ohne mir Adieu zu sagen, und ohne im Geringsten nach seinen Verbindlichkeiten gegen mich zu fragen. Letzteres führe ich nur an, damit man einsieht, wie ich, selbst wenn ich mich hätte compromittiren wollen, außer Stande war, Hrn. Lemmens das mir angedichtete Schreiben mitzugeben.

Breslau, im März 1852. Adolph Hesse, Königl. Musikdirector.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Ein Violinist, Remenyi, geborener Ungar, macht gegenwärtig in Paris viel Aufsehen. Derselbe war ein Freund und steter Begleiter Görgey's, folgte diesen auf allen seinen Feldzügen, begeisterte seine Landsleute durch nationale Melodien und verscheuchte durch seine Töne die Wolken von der Stirn des Feldherrn. Nachdem sich Görgby aber an der Spitze von 40,000 tapferen Kriegern den Russen ergeben hatte, trennte sich der Künstler von ihm und irrt jetzt heimathslos in der Welt umher, blos auf sein Instrument angewiesen.

Frau Gundy wird in nächster Zeit in Frankfurt als Fides auftreten. Im Tell, welcher zum Benefiz des Baritonisten Beck neu in Scene gehen soll, hat sie die Partie der Mathilde übernommen.

Der Harfenist G. Krüger aus Stuttgart hat im Berliner Tonkünstlerverein mit vielem Erfolge gespielt.

Während des Urlaubs der Damen Köster, Johanna Wagner und Tuczek-Herrenburger werden bei der k. Oper in Berlin die HH. Roger und Formes (der Bassist) als Gäste erwartet. Hr. Kindermann aus München wird im nächsten Sommer einen Cyclus von Gastrollen daselbst geben.

Der Baritonist Salomon, zur Zeit in Berlin, soll mit der Münchener Hofbühne ein Engagement auf 10 Jahre mit Pension abgeschlossen haben.

In dem Concerte zum Besten des ehemaligen berühmten Sängers Galli, welches alljährlich in Paris veranstaltet wird, werden dieses Mal die Damen Cruvelli, Angri, Corbari und die HH. Belletti, Calzolari, Hiller und Eckert mitwirken. Galli hat zur Zeit seiner Blüthe Millionen eingenommen, aber auch ebenso schnell wieder in Umlauf gesetzt und lebt jetzt in äußerster Dürftigkeit. Besonders soll unbesonnene Freigebigkeit gegen seine Collegen der Grund zu seiner dermaligen traurigen Lage sein.

Vermischtes.

Hr. v. Heeringen, der Erfinder der neuen musikalischen Notation, hat Leipzig wieder verlassen, ohne seinen Plänen Anerkennung verschafft zu haben. Das Conservatorium hat ihn, wie dies vorauszusehen war, auf seine Anträge abschläglich beschieden. Wir glauben unseren Lesern dadurch genügt zu haben, daß wir in Nr. 5 dies. Bl. das Wesentlichste des v. Heeringen'schen Systems mittheilten. Auf eine nähere Besprechung desselben konnten und wollten wir uns nicht einlassen, da wir es stets vermeiden, uns in voraussichtlich unfruchtbare und trostlose Streitigkeiten einzulassen.

Druckfehler-Berichtigungen. In Nr. 12, Seite 132, 2te Spalte, und Seite 133, 1ste Spalte lies statt × stets + (plus).

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. № 15. Den 9. April 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber die musikalischen Briefe eines Wohlbekannten.

Von C. U.

(Schluß.)

Obwohl unserem musikalischen Briefschreiber unwillkürlich mitunter auch Bemerkungen entschlüpfen, wie: „Machen ist nicht Schaffen, Rechnen nicht Erfinden", und: „ohne Phantasie wird nun und nimmermehr ein ächtes Kunstwerk hervorgebracht", — so ist er denn doch der Grundansicht, daß die ganze „Hexerei" der älteren Meister nachmachbar und das Kunstwerk zu berechnen sei. Deshalb auch faselt er von einem „Zwecke der Kunst". Von einem Drange zum Kunstschaffen, von einem Schaffen nach innerer Nothwendigkeit ist ihm natürlich noch gar keine Ahnung aufgegangen: die Alten schrieben ja blos, „was den Leuten gefiel" und „um ihnen zu gefallen". „So gehet denn hin, ihr Neuen, und thuet desgleichen"! Aus solcher bornirten Grundansicht vom Wesen der Kunst erklärt es sich nun auch, warum die ursprünglichen Naturen Schumann und Wagner auf Lortzing und Flotow verwiesen werden, von denen sie das „Gehörige" lernen sollen, — warum Weber gelobt wird, „daß er im Freischütz mit einer gewissen Entsagung nach der Gunst des Publikums rang", getadelt aber, „daß er in der Euryanthe das Publikum ganz zu sich empor ziehen wollte", — warum Meyerbeer auf dem „rechten Wege", Wagner dagegen auf einem „Abwege", in einem „großen Irrthume" sich befindet; denn Meyerbeer besitzt ja bekanntlich keine Innerlichkeit, keinen Schaffensdrang, sondern nur die Lebensklugheit, den Leuten um jeden Preis zu „gefallen", Wagner dagegen hat blos ein volles Innere auszusprechen, womit man natürlich die Leute nicht zu „vergnügen" vermag. In einiger Uebereinstimmung mit solcher Ansicht von dem Wesen der Kunst lesen wir ferner: „wer seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten", — und doch werden fortwährend Meister zur Nacheiferung empfohlen, die erwiesener Maßen ihrer Zeit nicht „genug gethan" haben. Man denke doch nur an die ersten Erfolge der Symphonien Beethoven's und der bedeutendsten Opern Mozart's. Es versteht sich übrigens von selbst, daß unser Briefsteller auch in der eben angeführten Behauptung bald darauf sich selber widerspricht: „Mendelssohn stand auf der Höhe seiner Zeit, aber über dieselbe hinaus kam er nicht", — womit doch offenbar angedeutet ist, daß der Künstler sehr wohl über seine Zeit hinauskommen könne, eigentlich solle. Der Knotenpunkt, um den sich diese und alle ähnlichen Salbadereien drehen, den unser wahrheitbringender Briefsteller aber nicht zu erkennen vermag, ist: daß es einen

Unterschied giebt zwischen Kunst und „Kunst“, — daß wir eben eine doppelte Kunst, eine „ideale“ und eine zum „Vergnügen der Leute“ hergerichtete Kunst haben, — daß endlich die Kunst überhaupt eigentlich doch nur unserem Leben künstlich aufgepfropft, nicht aber ihm wirklich entwachsen ist. Daher haben wir auch ideale Kunstwerke, welche wahre Künstler nach innerer Nothwendigkeit schufen und deren wesenhafter Gehalt alle Zeiten überdauert, wenn ihre Form sie auch nicht immer für eine Mitverwendung zum „Vergnügen“ eines modernen Publikums geeignet erscheinen läßt, — und neben diesen idealen Kunstwerken haben wir ferner Machwerke, welche von Kunstfabrikanten, für dieses „Vergnügen der Leute“ eigens hergerichtet sind und nach zeitlicher Erfüllung dieser Bestimmung mit Recht einer ewigen Vergessenheit anheimgegeben werden, wie z. B. die Opern eines „Winter“ und „Weigl“, nach denen unser Briefsteller ein sehnsüchtigeres Verlangen trägt, als nach den Werken Palestrina's, Bach's und Händel's. Und das wirklich sehr Tröstliche und Beruhigende in dieser Sache ist, daß die Kunst nur in den Werken jener idealen Künstler fortschreitet, daß alle wahren Erfindungen ganz allein von ihnen ausgehen, während die Kunstmacher dieser Erfindungen sich blos bemächtigen, um sie in den Staub zu ziehen — zum „Vergnügen der Leute“. Flotow und Meyerbeer z. B. gehören zu diesen Kunstmachern, die daher auch weiter nichts erfinden können als höchstens, wie man unter dem Vorgeben, „deutsche Wahrheit des Ausdrucks mit dem italienischen melodischen Gesange und mit der französischen Grazie und Leichtigkeit verbinden“ zu wollen, eine vollständige musikalische Carricatur zu Stande bringt. Beethoven und Wagner aber gehören zu den idealen Künstlern, die nicht für das „Vergnügen der Leute“ arbeiten, sondern nach innerer Nothwendigkeit schaffen, und Wagner würde bei Lebzeiten sicher ganz das Schicksal des allgemein für toll gehaltenen Beethoven theilen, wenn er wie dieser blos in Tönen sich ausspräche; da Wagner als Operncomponist aber schon mit seinen Kunstproduktionen nicht nur vor das musikverständige, sondern vor das g a n z e kunstgebildete Publikum tritt, — da er ferner Bücher über Kunst schreibt, die auch das eigentliche Wesen seiner eigenen Kunstwerke außer Zweifel setzen: so gehört eben ein solcher Confusionsrath wie unser Wahrheitsbringer dazu, um solch ein Gequatsche wie in seinen musikalischen Briefen vollführen zu können. Alles, was auf den idealen Gehalt der Kunst Bezug hat, gilt diesem Briefschreiber für Phrase, ästhetisches Geschwätz und dergleichen. Aber auch hierin widerspricht er selber sich natürlich, indem er sagt: „im Ganzen der Musik des Don Juan finden wir südliche Fülle und Gluth, in dem der Zauberflöte die duftige Zauberwelt; in der Entführung wähnen wir uns völlig in den Orient versetzt und im Titus athmen wir die Luft des alten Rom“.

Doch genug! — Man vergönne uns jedoch, schließlich noch Einiges anzuführen und zu beleuchten, was der „Wohlbekannte“ in seinem Briefe über W a g n e r sagt. Während sein Ton bei Beurtheilung anderer Componisten nicht selten ins Gemeine hinüberstreift, spricht er von Wagner mit ziemlichem Anstande: auch hält er ihn für „das bedeutendste Talent in unserer Zeit“ *), seinen Irrthum aber für eben so groß, als seine Gaben. Der Einsichtsvolle muß wirklich über die Gelassenheit erstaunen, mit der hier ein hungriger Bücherschreiber über eine Kunsterscheinung aburtheilt, die in der ganzen Geschichte so einzig und so hoch dasteht, wie Wagner und seine künstlerischen Leistungen. Natürlich wimmelt der Brief über diesen Künstler von Anfang bis Ende von Un- und Mißverstand, und dies wird ein Jeder begreiflich finden, der des Verfassers Ansicht von der Kunst überhaupt kennen lernte. Um jenen Un- und Mißverstand gewissermaßen schon im Voraus zu signalisiren, trägt das Göthe'sche Motto: „Wie mögt Ihr Euere Rederei nur gleich so hitzig übertreiben?“ an der Spitze des Briefes die irrthümliche Unterschrift „Shakespeare“. Daß Liszt Wagnern Leidenschaft für die Kunst zuschreibt, damit bricht er — nach der Meinung des Verfassers — mitten in seiner Lobeserhebung den Stab über ihn. Das erinnert uns zugleich an eine andere Stelle des Buchs, wo eine höchst ergötzliche Unterscheidung zwischen „Kunstenthusiasten“ und „Kunstkennern“ gemacht wird. Natürlich! Wie könnte auch ein Kenner derjenigen Kunst, die zum „Vergnügen der Leute“ dient, „enthusiastisch“ für sie sein? — Die Faseleien des Verfassers über Wagner's angeblichen Lärm, Zerrissenheit und Melodienmangel übergehen wir unter einem stillen Bedauern dieser großen Albernheit. Jetzt aber heißt es wörtlich: „Wie leicht wäre es Wagner, alle Neueren zu übertreffen und der Liebling des ganzen deutschen Publikums zu sein! Aber er w i l l es nicht, weil er eine falsche Ansicht von der Kunst hat“. Allerdings, Wagner „will“ es nicht, denn er theilt wahrscheinlich eine an anderer Stelle vom Verfasser ausgesprochene Meinung über dieses Publikum, wo es nach Aufzählung einigen Sängerunsinns wörtlich heißt: „Und das Publikum, das deutsche, läßt sich Alles bieten und — applaudirt doch! Ach, und erst auf der Bühne! Da findet man nicht Menschendarstellung, sondern Sängerausstellung. Alle Sängersünden kommen da mit schlechtem Spiel zusammen; aber davon trägt die Schuld einzig das Publikum“. Diese wirklich han-

*) Man wird nicht vergessen haben, daß kurz vorher Meyerbeer der „Bedeutendste in unserer Zeit“ genannt wurde.

stäubende Gedankenverwirrung des Verfassers kann uns gleichwohl nicht mehr Wunder nehmen nach Dem, was wir schon früher über die endlosen Widersprüche seines Buches berichtet haben. Ebenso wenig kann uns jetzt die Behauptung überraschen, Wagner habe sich ein ganzes neues System aufgebaut, nach dem er handle, während es doch gerade umgekehrt ist, — während Wagner nämlich den Stoff zu seinen Kunstschriften aus seinen im höchsten Grade ursprünglichen Kunstwerken gezogen hat. Ueber die Ersprießlichkeit aber seines „neuen Systems" hätte Wagner unter Anderem sich auch fragen sollen: „Giebt es den Theaterdirectionen höhere Einnahmen"? Man sieht, der Verfasser kommt immer wieder auf das „Vergnügen der Leute" und auf das — „Geld" zurück: was über diese weltbeherrschenden Großmächte hinaus liegt, das sind ihm böhmische Dörfer. Nunmehr spricht der Verfasser von Wagner's „Oper und Drama" und von seinen Opern: auf dieses Feld haben wir nicht nöthig ihm zu folgen. Nur ins rechte Licht zu rücken haben wir eine beiläufige literarische Aeußerung Wagners, die auch wir ihm nachgesprochen haben und die sich auf das Verständniß seiner neuesten Schriften bezieht. Wenn Wagner nämlich sagt: „wer mich jetzt nicht versteht, der will mich nicht verstehen" u. s. w. — so beziehen wir diese Aeußerung nur auf seinen ganz allgemeinen Begriff von der Kunst, nach welchem das Hauptmerkmal eines Kunstwerkes ist, daß es zur vollsten sinnlichen Erscheinung gelange, nicht etwa halb im bloßen Gedanken des Künstlers stecken bleibe; erst von diesem Momente an, wo auch dem Kunstgenießenden das unvermittelste Gefühlsverständniß des Kunstwerks ermöglicht und gesichert ist, spricht Wagner von „Kunst" d. i. Können; was dagegen gar nicht bis zu diesem Momente gelangt, das ist ihm Literatur, Gedankenspiel und dergleichen, nicht aber „Kunst". Ob nun der Verfasser der musikalischen Briefe Wagner nicht verstehen will oder nicht verstehen kann: das darf von uns dahingestellt bleiben. Zugeben aber wollen wir bei dieser Gelegenheit, daß namentlich im dritten Theile von Wagner's „Oper und Drama" sich sehr viele einzelne Aufstellungen befinden, die an und für sich kaum zu verstehen sind und noch recht dringend einer weiteren Auseinandersetzung und Begründung bedürfen. Das Endurtheil des Verfassers über Wagner lautet: „Wagner ist ein Genie, wenigstens sicherlich ein außerordentliches Doppeltalent, als Componist und Dichter. Aber die Neuerungssucht, der Wunsch Ungewöhnliches zu leisten, das Vorherrschen der Phantasie, der Mangel an hellem, ungetrübtem, ruhigem Blick in die Wirklichkeit haben ihn leider auf Abwege geführt". Also ein Kunstgenie, das sich auf Abwegen befindet — und ein musikalischer Briefschreiber, der wohl im Stande wäre, das Genie wieder auf den rechten Weg zurück zu bringen! Der Verfasser müßte nicht so vieles sich Widersprechende in seinem Buche ausgekramt haben, wenn wir ihn nicht auch in Bezug auf Wagner mit seinen eigenen Worten sollten heimschicken können. Er ruft (I, 163) älteren Kunstfreunden zu: „Wer über die wesentlichen unveränderlichen Gesetze der Kunst (?) mit sich im Reinen ist, wird dem Neuen gegenüber zunächst nicht etwa an dem Werke, sondern an seiner Gefühls- Erkenntnißfähigkeit zweifeln". Nun, das Nämliche dürfen wir dem Verfasser um so mehr zurufen, als dieser eigentlich noch über gar nichts recht „im Reinen" mit sich ist, wovon jede Seite seines Buches Zeugniß ablegt. Uebrigens aber: welch einen heillosen Schreck würden wir zuverlässig dem Verfasser einjagen, wenn wir ihn auf Grund seiner Kunstansicht als einen „Erzcommunisten" denunciren wollten! In der That: insofern er den Künstler blos auf das „Gefallen des Publikums" hinweist, erklärt er, daß nicht der Künstler, sondern eigentlich dieses Publikum die Kunst mache, — und das ist doch offenbarer Communismus! Nun, Gott sei Dank! solche verworfene und ruchlose Doctrinen finden keinen Raum in unserer harmlosen Kunstanschauung, und wir danken dem Herrn, daß wir nicht sind wie — der Wohlbekannte!

Wenn wir über die „musikalischen Briefe des Wohlbekannten" viel mehr Worte verloren haben, als im Grunde sich der Mühe verlohnen, so ist dies nur geschehen, um das Widersinnige einer Kunstanschauung, die der unsrigen nicht nur entgegengesetzt ist, sondern derselben auch mit absichtlicher Feindseligkeit gegenüber tritt, in das hellste Licht zu stellen, und ihren Trägern und deren Anhängern den Vorwand zu nehmen, wenn sie uns etwa der Oberflächlichkeit in Beurtheilungen der Leistungen Anderer zu beschuldigen Miene machen sollten. „Opposition" — wie man von einer Seite erwartet — machen wir nicht gegen den Inhalt eines Buches, das wahrhaftig gerade genug gegen sich selber „opponirt". T. U.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Robert Schumann, Op. 96. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Whistling. Preis $\frac{2}{3}$ Thlr.

Es sind dies mehr Gesänge als eigentliche Lieder; sie zeigen uns ein freieres Sichergehen in der gewonnenen Auffassung. Man muß schon etwas tiefer

mit unserm Meister vertraut sein, wenn ihr Inhalt in seinem ganzen Umfange erfaßt sein will, indem der musikalische Ausdruck hie und da durch die eigenthümliche Form verdeckt, nicht sofort sich darlegt, sondern eine gewisse Empfänglichkeit für derartige Conceptionen voraussetzt. Die Wahrheit der Empfindungen und der Adel, der sich in allen ausspricht, wird ihnen im gleichen Grade die Sympathie sichern, wie ähnlichen früheren Gesängen des Componisten, wenn sich auch in einigen der vorliegenden ein gewisses exclusives Element geltend macht, welches der gewöhnlichen betretenen Bahn sich entgegenstellt. Das Nachtlied von Göthe (Nr. 1) „über allen Gipfeln" hat der Componist überaus glücklich getroffen, es herrscht in ihm dieselbe feierliche Ruhe, die uns aus dem Gedichte zuweht. Jugleichen kann Nr. 2 „Ihre Stimme" von Platen durch seine Innigkeit und Weichheit der Theilnahme gewiß sein. Nr. 3 „Schneeglöckchen" (unbekannter Dichter) von breiterer Anlage läßt uns die zarte Naturschwärmerei deutlich erkennen, der wir bereits in mehreren andern Liedern des Componisten begegnen. Nr. 4 „Gesungen" (Wilfried von der Neun) ein Nachtstück von der besten Qualität. Nr. 5 „Himmel und Erde" (von demselben) von sanftem, schwärmerischem Ausdruck, dem die zitternden Triolen den Reiz seliger Unruhe verleihen.

Albert Dietrich, Op. 5. Vom Pagen und der Königstochter. Vier Balladen von E. Geibel. Für eine Singstimme und Pianoforte. — Leipzig, Merseburger. Preis 1 Thlr. 5 Ngr.

Obwohl sich der Componist noch nicht vollständig von dem Einflusse emancipirt hat, dem wir ihn in seinem Op. 1 (Liederkreis von C. Gärtner) erliegen sahen, so beanspruchen diese Balladen doch eine nicht unbedeutende Geltung, abgesehen davon, daß das geistige Terrain, auf dem sie sich bewegen, noch nicht ein echtes naturwüchsiges ist, sondern als ein mittelst gesteigerter Vertiefung in das Vorbild errungenes erscheint. So werthvoll daher das Werk im Ganzen und Einzelnen, so läßt sich doch dieser Eindruck nicht wegleugnen. Man findet nicht genug Naivität im Schaffen, die der Componist gewinnen würde, wenn er bei seiner entschiedenen Begabtheit den Muth hätte, sich der Fessel zu entschlagen und mit Benutzung des durch das Vorbild Gewonnenen einer unbefangeneren musikalischen Anschauung sich hingeben wollte. Will der Künstler sein hohes Ziel erreichen, so muß er fähig sein, gewisse Lieblingsneigungen, in denen er sich glücklich fühlt, zu opfern und alles Dasjenige abzustreifen, was als allzu subjectiv dem Wesen echt künstlerischer Gestaltung zuwider ist. Es haben diese Balladen unbedingt die Berechtigung, als poetische Erzeugnisse gelten zu können. Der Componist hat den richtigen Balladenton angeschlagen, und es klingt aus ihnen jenes zauberhafte Märchenwesen heraus. Daneben sind die Gegensätze schön gezeichnet und die verschiedenen Stimmungen charakteristisch aufgefaßt. Schade nur, daß hie und da Verbrämtes sich findet, und durch die Begleitung, die mehr das Erzeugniß eines allzu peinlichen Studiums, dem freien Hervorquellen des Gesanges Eintrag geschieht.

Em. Klitzsch.

Aus Frankfurt a. M.

(Fortsetzung und Schluß.)

Concerte.

Bei Besprechung der in dieser Saison stattgehabten Concerte haben wir vor Allem der des Museums zu gedenken. Die erste Aufführung litt etwas an Eintönigkeit. Spohr's C-Moll Symphonie versetzte uns in eine elegische Stimmung, die durch Arien von Händel (Hr. Marchesi), ein melancholisches Concertstück von Chopin (Hr. Schoch) und Lieder von Mendelssohn noch gesteigert wurde. Eine Folge davon war, daß selbst die Arie aus Figaro: Non più andrai und die Ouvertüre zu Oberon nicht mehr durchdringen konnten. Die Eroica und Gade's Ouvertüre „Nachklänge von Ossian" waren die Instrumentalwerke des zweiten Concertes. Frau von Strantz sang Mozarts Addio und Lindblad'sche und Mendelssohnsche Lieder, konnte aber keine besondere Bewegung hervorbringen. Das A-Moll Concert von Hummel trug Hr. Ernst Pauer mit stürmischem Beifall vor. Er spielte einen Flügel von Streicher, jedenfalls eine glückliche Wahl zu dieser Composition. Im dritten Concerte hörten wir zum ersten Male Mendelssohn's A-Dur Symphonie, unstreitig eine der glücklichsten Jugendarbeiten des Componisten. Die Ausführung war bei allgemeiner Anerkennung eine vorzügliche. Bethoven's sogenannte Festouvertüre war das zweite in diesem Concerte gehörte Instrumentalwerk. Der Meister, der dieselbe zu einer Feierlichkeit im Josephstädtischen Theater geschrieben, hat ihr diesen Namen nicht selbst gegeben. Die Solovorträge von Frl. Rosa Kastner (Piano) und Hrn. Peter Moralt aus München (Violine) enthusiasmirten das Publikum. Eine Art von Hymne für Männerchor mit Orchester an die Ruhe und den Frieden von Rückert, Musik von Messer (dem Dirigenten der Museumsconcerte) ist würdig gehalten, nur in Betracht der aufgewendeten Mittel zu kurz. — Nach Haydn's B-Dur Symphonie folgte

in der vierten Aufführung der schöne Vortrag eines hiesigen Gelehrten, Hrn. Dr. Stark, „über das sittliche Moment in der Musik". Mozart's Octett, vorgetragen von den HH. Heeser, Baumann, Mehner, Triebel, Lindner, Düring, Kahl und Grimm, wurde mit Hervorruf sämmtlicher Spieler belohnt. Beethoven's Phantasie für Pianoforte, großes Orchester und Chor (Hr. Henkel und der Cäcilienverein) folgten, den Schluß bildete Mendelssohn's „Meeresstille und glückliche Fahrt". — Wegen Erkrankung des Hrn. Messer hatte Hr. Kapellmeister Schmidt die Leitung des fünften Museumsconcertes übernommen. Beethoven's C-Moll Symphonie und die Ouvertüre zu Euryanthe wurden trefflich ausgeführt. Frl. Hoffmann erfreute durch den Vortrag Mendelssohn'scher Lieder und des Weber'schen: „Glöcklein im Thale". Das Concerto militare von Heinr. Wolff, von dem Componisten selbst gespielt, ist ein abgerundetes Musikstück. Der Vortrag war meisterhaft. — Die Schubert'sche C-Dur Symphonie eröffnete das sechste Concert. Unter der Leitung des wiedergenesenen Musikdirector Messer geschah die Ausführung mit großem Verständniß. Sehr ansprechend war der Vortrag des Quintetts für Streichinstrumente und Clarinette in A-Dur von Mozart. Hr. Mehnert (Clarinette) bewährte sich dabei als Meister auf seinem Instrumente. Von den HH. Wolff, Waldhäuser, Posch und Siedentopf ward er würdig unterstützt. Die Ouvertüre „die Fingalshöhle" beschloß den Abend glänzend. — Im siebenten und achten Concerte hörten wir die ersten drei Sätze der Beethoven-schen neunte Symphonie; der vierte Satz wurde aus unbekannten Gründen nicht gegeben. Eine solche Zerstückelung eines solchen Werkes erscheint durchaus unberechtigt. Hat man nicht die Kräfte, um es vollständig zu geben, so lasse man es lieber ganz. Ein Vortrag des Hrn. Dr. Stark im siebenten Concerte, eine Parallele zwischen Musik, Malerei, Sculptur ꝛc., zu dessen zweiten Text er Beethoven's Worte: „Man muß den Leuten Feuer aus dem Geiste schlagen" zum Motto wählte, war nach diesem Tonwerke ganz an seinem Platze. An weiteren Productionen bot das siebente Concert noch Viotti's Concert in H-Moll — von Hrn. Waldhäuser sehr gediegen gespielt — Gesänge des Cäcilienvereins und Solovorträge von Hrn. Dupont. Letzterer spielte eine Fuge von S. Bach, ein Lied ohne Worte von Mendelssohn und eine eigene Composition. Wir kommen bei Gelegenheit seines eigenen Concertes auf diesen Künstler zurück. Cherubini's Ouvertüre zu Anakreon schloß das siebente Concert. In der letzten Concert-Aufführung wurden außer den schon erwähnten drei Sätzen der neunten Symphonie, der Sturm von Haydn und Mendelssohn's Walpurgisnacht gegeben.

Das Concert Eliason's am 18ten Novbr. v. J. bot ein reichhaltiges Programm, vielleicht ein etwas zu reichhaltiges und bunt durcheinander gewürfeltes. Die Compositionen waren von Mozart, Spohr, Mendelssohn, Fr. Schubert, Rhode, Pergolese, Weid, Rossini und Donizetti. Wir werden also nur das Hervorstechendste besprechen. Hierher gehört Spohr's Doppelquartett in D-Moll und Mozarts Sinfonie concertante für Violine und Bratsche (Wolff und Eliason). Diese Composition (vielleicht 1780 geschrieben,) bot uns, wenn auch ohne gewaltigen Eindruck, doch jene Grazie, die in allen Werken des Meisters waltet. Der Vortrag des Veilchens von Mozart durch Frau Anschütz sprach sehr an, ebenso Rosenhain's Adieux à la mer, ein charakteristisches Tongemälde für das Piano nach Lamartine, von Frl. Bochkoltz-Falconi mit imponirender Kraft vorgetragen. Billig verdient auch Eliasons Vortrag des ersten Satzes aus Rode's Violinconcert erwähnt zu werden.

Im Theater ließ sich zwischen zwei Schauspielen die kleine Violinistin Maria Serato aus Venedig hören und überraschte durch außerordentliche Technik und für ein Kind vielen musikalischen Esprit. Ein Herr Eben, der sich Nachfolger von Gusikow nennt, setzte die Herzen des Publikums durch die Holz- und Stroh-Harmonika in Flammen.

Frl. Rosa Kastner und Hr. Peter Moralt gaben zusammen ein Concert. Die jugendliche Pianistin excellirte durch eine perlende, nette Technik und tüchtiges Eindringen in den Geist der Compositionen. Ihr Vortrag erinnert an Field und Clementi. Hr. Moralt riß durch Energie des Vortrags hin. Geriethe er nicht in Conflicte mit seinem Instrumente, das oft der Gewalt seines Bogens zu weichen scheint, so wäre sein markiger Ton zugleich auch edel, während er so zuweilen eine etwas rauhe Färbung erhält, die nicht stets mit den Vorzügen seines Spieles harmonirt. Die Sängerin Frl. Graumann, der Pianist Schlösser und der Violoncellist Siedentopf unterstützten die Concertgeber. Die fernere Anordnung war: Trio in D-Moll von Mendelssohn, Grand Duo brill. für Piano oder Violine (aus Vielka v. Meyerbeer) von Kullack und Vieuxtemps, Arie aus Tancred und Claviercompositionen von Kuhe, Moralt, Goria, Blumenthal und Gottschalk, sowie Lieder von Molique und Kücken.

Das Concert des Pianisten Adolph Schlösser bot viel Gelungenes dar. Der Concertgeber, ein Sohn des Concertmeisters in Darmstadt, zeichnet sich durch künstlerische Selbstständigkeit aus, sowie er sich auch aller Effecthascherei fern hält. Sein edles Spiel bewährte er in einer romantischen Phantasie über ein irländisches Thema mit kleinem Orchester von seiner Composition, in Salon-Piecen von Pauer und Döh-

ler, in der Beethoven'schen Claviersonate Op. 26 für für Piano und Violine (mit Heinrich Wolff) und in dem Hommage à Händel für 2 Pianos von Moscheles (mit Hrn. Lutz). Dazwischen wurden Lieder von Frl. Hoffmann und Hrn. Caspari mit großem Beifall vorgetragen.

Ein Concert der jungen Altistin, Frl. Minna Tourny, eine Tochter des früher sehr geschätzten Tenoristen, verdiente besondere Aufmerksamkeit. Sie besitzt bei Talent und musikalischer Durchbildung eine leichte Bravour (petit genre), einen geschmackvollen Vortrag und untadelhafte italienische Aussprache. Ihre aufwärts steigenden Passagen, die kleineren Fiorituren und Vorschläge sind äußerst nett und von höchst angenehmer Wirkung. Dabei trägt sie deutsche Lieder mit einem Verständniß der Dichtung vor, die bei Bravour-Sängerinnen der italienischen Schule selten sind. Ausbildung der Register-Verbindung und mehr Sorgfalt auf die Intonation blieben noch zu wünschen. Auch eine jüngere Schwester der Concertgeberin, Louise Tourny ließ sich bei dieser Gelegenheit hören. Eine Sopran-Stimme vom reinsten Wasser. Die ältere Schwester wird bei Bordogni ihre Studien fortsetzen, und die jüngere sie begleiten, weshalb wir dieses Concert, in ihrer Vaterstadt gegeben, als eine glückliche Talent-Probe würdigen. Nebst anderweitiger Unterstützung dieser Soirée, welche die Anwesenheit des Liedercomponisten Abt aus Zürich noch interessanter machte, zeichnete sich noch eine junge Pianistin, Frl. Sophie Happel (eine Tochter unseres wackern Posaunisten) durch sichere Technik, brillanten Triller und schönen Anschlag aus. Poetischer Schwung und Erkenntniß classischer Musik muß ferneren Studien und der Erfahrung überlassen bleiben.

Kürzlich erfreuten wir uns eines musikalischen Desserts, daß unser geschätztes Orchester-Mitglied, Hr. Wallenstein, seinen Freunden in einem Privat-Salon zum Besten gab. Der Künstler legte in einem Streich-Quartett (G-Dur) von seiner Composition Proben von Talent und gründlichen Studien ab. Die Motive waren glücklich und originell erfunden, schöne Modulation und reiner harmonischer Satz charakterisiren dies Quatuor, wenn auch die Form der beiden letzten Sätze hie und da noch der Revision bedürfen. Das erste Violin-Concert in A-Moll von Sebastian Bach mit Begleitung von Streichinstrumenten hob uns in eine andere ernste Sphäre. Hrn. Wallenstein, welcher die erste Violine spielte, gebührt das Verdienst dieses Werk zur ersten Aufführung gebracht zu haben. Der lebhafteste Dank belohnte den bescheidenen Künstler. — Das Concert des Hrn. Dupont, eines belgischen Pianisten, am ersten März im Saale der Loge Sokrates, war größtentheils von der haute volée besucht. Was diesen noch jugendlichen Virtuosen auszeichnet, ist, neben Besiegung einer enormen Technik (die sich aber jetzt von selbst versteht) die Gewalt und Leidenschaft seines Vortrags, ein Vortrag, der alle Dämme und Schranken durchbricht, und zu verheeren droht, wird in diese Brandung nicht besänftigendes Oel gegossen. Dupont ist ein musikalischer Gigant, der noch nach unbestimmten Idealen strebt. Er ist ein Clavier-Heros, der alle Tugenden und Laster unserer überreizten Zeit in sich vereinigt. Ruhe, Ruhe! rufen wir ihm zu, soll dieser Drang sich nicht selbst verzehren, und zum schönen Ziele führen. Er wird in Deutschland zu kämpfen haben. Seine Vorträge waren: das Beethoven'sche Trio, C-Moll, Op. 1, Nr. 3, (mit Wolff und Siedentopf); Pastorale, Tremolo und Staccato (worin die Kraft und Elasticität des rechten Handgelenks in Terzen, Quinten und Sexten wirklich bewunderungswürdig ist); eine Sonate für Piano und Geige, von so viel ausschweifender Phantasie als Geist (ebenfalls mit Wolff) und Salon-Piecen: „Pluie de Mai" und „Galop fantastique", Tonstücke voller Bizarrerien und technischer Kunststücke. Der Beifall theilte sich zwischen Bewunderung dieser riesenhaften Technik (die übrigens jedem Instrument manchen Seufzer entringt) und dem Wunsch nach feinerer Zergliederung des Lichts und Schattens.

Wolff's Quartett-Cirkel brachten folgende Piecen: Quartette von Mozart A-Dur, C-Dur; von Beethoven: C-Dur, Es-Dur (Op. 127), A-Moll, A-Dur, D-Dur; von Mendelssohn Es-Dur; von Aloys Schmitt B-Dur; von Haydn B-Dur, Es-Dur; von Schumann A-Moll; von Cherubini Es-Dur, D-Dur; von Schubert A-Moll; von H. Wolff C-Moll; von Fr. Messer G-Moll; von Fesca D-Dur. Ferner Quintette: von Mozart A-Dur, von H. Wolff und von Boccherini und das Es-Dur-Trio von Mozart (Violine, Bratsche und Violoncell). Es wirkten in diesen Aufführungen mit die HH. Waldhauser, Pasch, Siedentopf, Mehner, Becker jun. und Aloys Baldenecker. Wir erkennen aus vorstehender Uebersicht der Quartett-Cirkel, die zu einem wirklichen Bedürfnisse in unseren Mauern geworden sind und immer mehr Theilnahme finden, den darin herrschenden Geist und die künstlerische Richtung.

Ueber die Aufführungen des Cäcilien- und philharmonischen Vereins, sowie über Eliasons Matinéen werde ich das nächste Mal berichten. Eine Aufzählung der übrigen musikalischen Leistungen in Privatgesellschaften und von den Militärmusikvorträgen rc. würde ins Unendliche führen.

Sie sehen aus diesem Allen, daß in unserer Stadt der Becher Euterpes überschäumt. C. G.

Leipziger Musikleben.

Hauptprüfung am Conservatorium. Theater. Orgelconcert des Hrn. Radecke.

Am ersten April fand die erste diesjährige Hauptprüfung der Schüler und Schülerinnen des Conservatoriums im Saale des Gewandhauses Statt. Das Programm war Folgendes: Erster Theil: Ouvertüre für Orchester, componirt von Hrn. W. F. G. Nicolai aus Leyden in Holland. (Unter Leitung des Componisten). Concert für Pianoforte mit Orchester, von L. van Beethoven (C-Moll, erster Satz), gespielt von Hrn. W. Gerbig aus Almelo in Holland. Aria di chiesa von A. Stradella, gesungen von Frl. Anna Masius aus Leipzig. Concert für Violine mit Orchesterbegleitung, von Molique (A-Moll, Nr. 5, erster Satz), gespielt von Hrn. G. Japha aus Königsberg in Preußen. Arie aus dem Barbier von Rossini, gesungen von Frl. Marie Kühne aus Magdeburg. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von F. Mendelssohn-Bartholdy, (Nr. 2 C-Moll), gespielt von Frl. Laura Börngen aus Verden in Hannover, Hrn. F. G. Haubold aus Leipzig und Hrn. Grabau. Zweiter Theil: Ouvertüre für Orchester, componirt von Hrn. H. von Sahr aus Dresden. (Unter Leitung des Componisten). Militär-Concert für Violine mit Orchester-Begleitung von Lipinski (erster Satz), gespielt von Hrn. C. Hahn aus Nürnberg. Recitativ und Arie der Gräfin, aus Figaro von Mozart, gesungen von Frl. Marie Grohmann aus Magdeburg. Große Sonate für Pianoforte (F-Moll Op. 54) von L. van Beethoven, gespielt von Frl. Rosalie Hirschfeld aus Danzig. Introduction und Variationen über ein russisches Thema, für Violine mit Orchesterbegleitung, componirt von F. David, gespielt von Hrn. W. Langhanns aus Hamburg. Der 137ste Psalm, für Sopran, Solo, Chor und Orchester, componirt von C. F. Richter. Das Sopran Solo gesungen von Frl. Anna Masius aus Leipzig.

Auch diese Prüfung gab einen hervorstechenden Beweis von der vorzüglichen Wirksamkeit der Anstalt; die Leistungen waren durchaus lobenswerth, mehrere sogar sehr gelungen. Dies sowohl, wie der Umstand, daß die Meisten der Mitwirkenden schon in früheren Prüfungen aufgetreten waren, überhebt uns der Nothwendigkeit eines specielleren Eingehens. Die meisten Vorträge zeigten die erfreulichsten Fortschritte. Insbesondere heben wir die Gesangsvorträge von Frl. Kühne und Grohmann hervor. Beide Damen hatten schon in früheren Prüfungen gesungen, zeigten aber dies Mal sehr bedeutende Fortschritte. Die Pianofortevorträge von Frl. Börngen und Hirschfeld verdienten ebenfalls Lob; ließ auch die Letztere in der Beethoven'schen Sonate geistigen Schwung noch zu sehr vermissen, so gab doch der Vortrag Zeugniß von anerkennenswerthem Fleiß. Die Geiger bewiesen wie immer, welch' sorgfältiger Leitung sie sich erfreuen. Auch sie waren schon, wie eben dies Mal fast Alle, in früheren Prüfungen aufgetreten. Dasselbe gilt von den HH. v. Sahr und Nicolai, die beide früher schon Proben beachtenswerthen Compositionstalentes abgelegt hatten. Im Allgemeinen möchten wir der Ouvertüre des Ersteren der bedeutenderen Ideen wegen den Vorzug geben. Im Ganzen wirkte die diesmalige Prüfung trotz ihrer großen Länge weniger ermüdend als manche frühere, was wohl in der größeren Mannichfaltigkeit des Programms seinen Grund hatte. Mit Vergnügen sehen wir dies Mal die Namen Molique und Lipinski. Nur im Pianofortespiel begegnen uns immer vorzugsweise die Namen Beethoven und Mendelssohn, und es scheint uns, als ob die große und reiche Pianoforteliteratur älterer so wie neuester Zeit zu wenig Beachtung fände.

Im Theater kam am 3ten April zum Besten des Theaterpensionsfonds Mozart's „Schauspieldirector" nach einer neuen Bearbeitung des Sujets, irren wir nicht, von Schneider, und „Hieronymus Knicker" von Dittersdorf zur Aufführung. Es ist sehr dankenswerth, wenn auf solche Weise dem Publikum Gelegenheit gegeben wird, sich mit diesen längere Zeit hindurch ganz vergessenen Werken dieses Genres bekannt zu machen, obschon man nicht umhin kann, zugleich zu bemerken, daß beide Werke doch nur ein historisches Interesse erwecken können. Der Schauspieldirector hat durch den glücklichen Einfall, Mozart selbst, und die Personen seines Kreises — wenn schon bei etwas unrichtiger Darstellung der Thatsachen — auftreten zu lassen, ein erneutes Interesse gewonnen. Dittersdorf's Oper fesselt noch immer durch die treffliche Musik, das Sujet ist jedoch unserm Leben schon so fern gerückt, daß man zwar häufig durch die gesunde Komik zum Lachen gezwungen wird, im Ganzen aber nicht frei bleibt von Langerweile. Im Grunde ist es die Verzweiflung an der Unproductivität der Gegenwart auf diesem Gebiet, welche zu diesem alten Werken zurücktreibt. Die Darstellung war in der Hauptsache eine gelungene. Im Schauspieldirector leisteten Frl. Mayer, die HH. Behr und Widemann, im Hieronymus Knicker Hr. Stürmer als Filz, und Frau Günther-Bachmann, beide durch ihr Spiel, Gutes. Hr. Behr als Knicker war nicht frei von einiger Uebertreibung.

Tags darauf veranstaltete Hr. Robert Radecke, ein früherer Schüler des Conservatoriums, ein Orgelconcert in der Universitätskirche. Das Programm war folgendes: Passacaglia für Orgel von Joh. Seb.

Bach. Arie mit Chor aus Josua von Händel, gesungen von Hrn. Behr. Fuge (Nr. 4) über BACH von R. Schumann. Toccata und Fuge (D-Moll) von S. Bach. Arie aus dem Messias von Händel, gesungen von Frl. Masius. Sonate (F-Moll) von F. Mendelssohn-Bartholdy. Hr. Radecke ist zugleich Pianoforte- und Violinspieler. Jedenfalls dürfen wir die Orgel als das Instrument betrachten, worauf er das Vorzüglichste leistet. Er bewährte sich als ein sehr tüchtiger, gut gebildeter Orgelspieler. —

Lesefrüchte auf dem Felde der musikalischen Literatur,

gepflückt und zubereitet

von

C. K.

Dritte Frucht.

„Nichts Neues unter der Sonne! Diesem Schicksale verfallen denn auch die Richard Wagner'schen Bestrebungen in Bezug auf das lyrische Drama. Hören Sie nur, was im 15ten Jahrgange der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1813) S. 298 aus Wien zu lesen ist. „„Den 5ten März gab man zum erstem Male Salem, eine lyrische Tragödie in vier Aufzügen von Castelli, mit Musik von Mosel, einem angesehenen Geschäftsmann und talentvollen, sehr gebildeten Dilettanten. Das Gedicht scheint wenigstens interessant erfunden und verständig angeordnet zu sein; die Musik verdient um so mehr Aufmerksamkeit, da sie eine Gattung wieder herzustellen versucht, welche große Achtung verdient und doch seit ungefähr dreißig Jahren in Deutschland nicht bearbeitet worden ist. Es wird sich dieselbe am kürzesten bezeichnen lassen, wenn man sagt, es sei die der späteren Gluck'schen Opern, aber noch strenger, noch weiter entfernt von alle dem, was durch die Italiener in die jetzt gewöhnlichen Opern aller Nationen mehr oder weniger eingeführt worden ist. Die Musik geht durch das ganze Stück ununterbrochen fort: Recitative wechseln nicht mit eigentlichen, ausgeführten Arien, sondern nur mit kurzen lyrischen Ergüssen in melodischen Gesangweisen, Chören und großen Situationsstücken"". U. s. w. Da hätten wir also den Vorgänger Lohengrin's und vielleicht auch des „Kunstwerks der Zukunft", und wäre Hrn. Wagner wohl zu rathen, sich mit Mosel's Partitur bekannt zu machen, geschähe es auch nur aus dem Grunde, um daraus zu entnehmen, ob denn der Aufwand von Tausenden verminderter Septimen und anderer schreiender Accorde, wie nicht minder auch muthwillige, oftmals schülerhafte Verletzungen harmonischer Gesetze — und andere Lappalien für originale Kraftgenies — zu lyrischen Ergüssen und Situationsstücken der alt-neuen Gattung durchaus erforderliche Ingredienzen sind, wie diese sein Lohengrin in abschreckender Menge aufweiset."

Also schreibt unter dem 25sten Februar aus Frankfurt a. M. Hr. A. Schindler: ein Mann, der im Fache der Selbstblamage seines Gleichen sucht, — und also druckt in Nr. 13 seiner Zeitung der Hofmusikalienhändler Hr. Bock in Berlin: der kunstverständigste, kunstbegeistertste und kunstförderndste unter allen Redactoren musikalischer Zeitschriften. Da man seine Zeitung in der Regel nicht eigentlich zu lesen, sondern blos flüchtig zu überlaufen pflegt und in Folge dessen die von einem bösen Gewissen in die „Nachrichten" verwiesene Mittheilung des Hrn. Schindler gar leicht gänzlich übersehen werden dürfte, so machen wir uns ein Vergnügen daraus, diese Mittheilung in unserer Zeitschrift, deren Inhalt man einer größeren Aufmerksamkeit würdigt, zur sicheren und allgemeinen Kenntniß der musikalischen Lesewelt zu bringen. Dieses Verfahren enthebt uns zugleich der Nothwendigkeit einer „Zubereitung" der hier gepflückten Frucht, deren bloßer Anblick ja schon ihre innere Fäulniß verräth.

Kleine Zeitung.

Rudolstadt. Am 21sten März brachte hier eine Dilettantengesellschaft von 80 Sängern die „Antigone" von Mendelsohn unter Direction des Hrn. v. Roda, zum Besten hülfsbedürftiger Waldbewohner zur Aufführung. Die Aufführung war sehr gut und die Chöre gingen vortrefflich. Dem Dirigenten Hrn. v. Roda kann es nur durch unendliches Bemühen gelungen sein, ein Dilettantenchor von solcher Zahl zu dieser Präcision und Sicherheit zu bringen, wofür ihm aber auch der lebhafte Dank der Zuhörer in großer Masse wurde. Zugleich lernten wir in diesem Concert einen jungen Pianisten Fr. Schulz, Sohn des rühmlichst bekannten Orgelbauers Schulz in Paulinzelle kennen; er spielte die Don Juanphantasie von Thalberg und eine Polonaise eigener Composition. Fertigkeit, gleichmäßiger Anschlag und geschmackvoller Vortrag berechtigen zu den schönsten Erwartungen. Seine Studien hat er in Weimar unter Professor Töpfer's Leitung gemacht und die Nähe Franz Liszt's mag vortheilhaft auf ihn eingewirkt haben. Er gedenkt nun zu seiner ferneren Ausbildung noch Berlin zu besuchen. Wir wünschen hiemit die musikalische Welt auf ein schönes Talent aufmerksam zu machen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der Bassist Salomon geht nicht nach München, sondern ist auf weitere 5 Jahre bei der k. Oper in Berlin engagirt.

Vieuxtemps wird Petersburg für immer verlassen und seinen Wohnsitz in seiner Heimath Belgien nehmen.

Am 25sten März nahm Frau Moritz als Regimentstochter Abschied von dem Publikum in Schwerin, da sie diese Hofbühne verläßt. Diese Partie gehört zu ihren besten Leistungen, daher auch der Beifall ein äußerst enthusiastischer war.

Musikfeste, Aufführungen. Am 14ten März sollte in Paris im Saale Barthélemy eine Aufführung aller größeren dortigen Gesangsvereine stattfinden. Die HH. Roger, Wartel, Offenbach u. A., sowie mehrere Militärmusikcorps hatten ihre Unterstützung zugesagt. Ob die monströse Aufführung wirklich zu Stande gekommen, und welchen Ausgang sie genommen, ist noch nicht bekannt.

Künftigen 2ten Pfingstfeiertag wird in Nürnberg das dramatische Oratorium „Petrus" von A. Späth unter der Leitung des Componisten aufgeführt werden.

Neue Opern. Adam's neue Oper „le farfadet" (der Kobold) hat in der opéra comique sehr gefallen.

Ueber eine neue Oper „die Sabinerinnen" von Lauro Rossi, Director des Conservatoriums zu Mailand, welche dort kürzlich gegeben worden, sagt die Pariser Gazette musicale, sie habe ein schwaches Textbuch, die Musik dagegen sei gelehrt und gut gearbeitet.

Vermischtes.

A-Dur Symphonie von Beethoven: letzter Satz. — „In Schweden erzählt man von der verlockenden, bezaubernden Weise des Strömkarl (Wassernix): der Strömkarlslag soll elf Variationen haben, von welchen man aber nur zehn tanzen darf, denn die elfte gehört dem Nachtgeist und seinem Heer; wollte man sie aufspielen, so fingen Tische und Bänke, Kannen und Becher, Greise und Großmütter, Blinde und Lahme, selbst die Kinder in der Wiege an zu tanzen". — Der letzte Satz der A-Dur Symphonie ist diese elfte Variation!

Die Eröffnung der italienischen Oper im Coventgardentheater zu London war auf den 23sten März festgesetzt. Es werden im Ganzen 38 verschiedene Opern gegeben werden, darunter als neu auf diesem Theater: Spohr's Faust, Weber's Oberon, Rossini's Graf Ory, Donizetti's Märtyrer und Favoritin, Juliens Peter der Große. Erste Sängerinnen sind die Damen: Grisi, Castellan, Viardot-Garcia, Zerr, Bertrandt und Séguin — Sänger die HH. Ronconi, Rommi, Bastalini, Mario, Tamberlick, Ander, Gaymard, Formes (Baß), Marini, Tagliafico, Polonini und Gregorio.

Im Jahre 1600 gab es in Paris nur ein Theater; bis zum Jahre 1791 stieg deren Zahl auf 91, jetzt sind 26 daselbst. In ganz Frankreich giebt es gegenwärtig [illegible] Theater, von denen jedoch nur 45 stehend sind. — Die Einnahmen der pariser Theater, Concerte und Bälle beliefen sich im Jahre 1848 auf 6,750,000 Frks., 1849 auf 7,500,000 Frks., 1850 auf 7,150,000 Frks., 1851 auf 7,600,000 Frks. Die Summe, welche die pariser Theater in den letzten drei Carnevalstagen eingenommen haben, wird auf 130,000 Frks. geschätzt. — Die Gagen, welche sämmtliche pariser Bühnen jährlich an ihre 1350 Darsteller, Choristen, und Figuranten zahlen, betragen 1,850,000 Frks. Die bei den Theatern angestellten Musiker beziehen jährlich 600,000 Frks., andere Beamte dieselbe Summe. Im Durchschnitt sind jährlich 1200 Arbeiter bei den dortigen Theatern beschäftigt und im Ganzen leben 4600 Personen mit ihren Familien von ihnen.

Es ist uns ein Verzeichniß mehrerer sehr werthvoller musikalischer Werke aus alter und älterer Zeit zugegangen, welche durch alle Buchhandlungen und Antiquare zu festen Baarpreisen von Ch. Gräger in Halle zu beziehen sind. Wir machen unsere Leser auf diese äußerst werthvolle Sammlung seltener Werke aufmerksam, aus der man gegen billigen Preis jedes Stück einzeln erwerben kann.

Die Berliner Kapelle hat Hrn. Kapellmstr. Taubert als Dirigenten der Symphonieconcerte nicht einen silbernen Tactstab zu seinem Geburtstage verehrt, wie man es erst beabsichtigte, sondern ein Medaillon, welches die daguerreotypirten Portraits Gluck's, Haydn's, Mozart's, Beethoven's, Cherubini's, C. M. von Weber's und Mendelssohn's enthält.

Der französische Componist Ad. Adam theilt folgendes Curiosum mit: Als Mehul im Jahre 1808 — also zu der Zeit, wo sein Ruhm am glänzendsten strahlte — eine Reise in seine Heimath machte, glaubten der Maire und die Bürgerschaft des Ortes ihren großen Mitbürger nicht mehr ehren zu können, als durch die Vorstellung einer seiner Opern. Der Director der gerade anwesenden Schauspielertruppe erhielt also den Auftrag Mehuls komische Oper „Eine Narrheit" sofort in Scene zu setzen. Das war aber eine schwere Aufgabe, denn Mr. Givet, der Director, hatte nur Schauspieler und keine Sänger. Man machte es aber dennoch möglich, denn an dem großem Tage war an den Straßenecken zu lesen: „Heute, um die Gegenwart unseres berühmten und hochgefeierten Landsmannes, Hrn. Mehul, in seiner Vaterstadt zu feiern, wird die erste Vorstellung der komischen Oper in zwei Acten: „Eine Narrheit" von Bouilly und Mehul stattfinden. Nota: Man glaubt im Interesse des Stückes selbst zu handeln, wenn man die Musik, welche den Gang der Handlung nur aufhält, wegläßt". Das Haus war natürlich sehr voll, Mehul mußte in der Loge des Maires Platz nehmen und bei jedem dem Texte geltenden Beifallssturme aufstehen und sich bedanken. Es könnte gar nichts schaden, wenn viele unserer neueren Opern ohne die Musik gegeben würden: Viel würde wenigstens dabei nicht verloren gehen, manche Oper aber weniger unsinnig und gewiß auch weniger langweilig erscheinen.

Lortzing's „Wildschütz" wird gegenwärtig in der Berliner königl. Oper vorbereitet.

Preisausschreiben des Wiener Männergesangvereins. Wir berichteten vor Kurzem, der Wiener Männergesang habe einen Preis von 100 Ducaten für die Composition einer Messe ausgesetzt. Wir haben jetzt dessen Aufforderung in Händen und sehen, daß sich der Preis auf 10 **Ducaten** reducirt. Die näheren Bestimmungen sind folgende:

1) Muß die Messe für vier Männerstimmen ohne alle Begleitung berechnet sein, wodurch jedoch die stellenweise Mehr- oder Minderstimmigkeit nicht ausgeschlossen ist, und soll folgende sechs Stücke in der angegebenen Zusammenstellung enthalten, als: 1. Kyrie, 2. Gloria, 3. Credo, 4. Sanctus, (mit „Pleni" und „Osanna") 5. Benedictus und 6. Agnus Dei, (mit „Dona nobis") welche Stücke aus Gründen, die der hierortigen Kirchenordnung entspringen, vollkommen von einander getrennt sein müssen und unter welchen das Sanctus mit seinen beiden Anhängen nur sehr kurz gehalten werden darf.

2) Soll deren Styl ein edler, erhabener, andachterweckender, aller Künstelei und Pedanterie barer, wahrhaft kirchlicher sein.

3) Die Compositionen müssen bis längstens 15ten Juli d. J. in Partitur und einfachen Stimmen leserlich geschrieben, ohne Namenangabe des Componisten, jedoch mit einem Motto versehen, und unter Beifügung eines versiegelten Zettels, welcher innen den Namen und Wohnort des Componisten, außen das früherwähnte Motto enthält, unter der Adresse des Männer-Gesangsvereines (Stadt Rothenthurmstraße, Nr. 727) franko eingesendet werden.

4) Der Männer-Gesangverein, der hiebei nur die Förderung der Kunst im Auge hat, beansprucht kein anderes Recht, als das der ersten Aufführung des preisgekrönten Werkes.

5) Die Componisten jener, der als besten anerkannten Composition an Werth zunächstkommenden Messen werden ersucht werden, dem Vereine das Recht der Aufführung gegen ein Honorar von sechs St. Ducaten zuzugestehn.

6) Sollte nach dem Ausspruche der Preisrichter, welche später namhaft gemacht werden, kein Werk den obenangegebenen Bedingungen entsprechen, so wird der ausgeschriebene Preis nicht verliehen werden.

Wien, am 1sten März 1852.

Vom Männer-Gesangvereine.

Gustav Barth, Vorstand und Chormeister. Josef Legat, Schriftführer.

Für praktische Musiker.

Ueber Ventilinstrumente.

Von

Jul. Kühlmann.

Noch einmal nehme ich das Wort, überzeugt, daß ich in dieser nicht ganz unwichtigen Sache, die von mir angeregt wurde, nur halb oder sogar falsch verstanden werden würde, wenn ich meine früher aufgestellten Behauptungen nicht noch einmal erläuterte. Ungern habe ich mich dazu entschlossen, Hrn. Klitzsch zu antworten, da ich kein Freund von dergleichen Streitigkeiten bin; allein der Aufsatz meines Gegners enthält so Vieles, worauf ich eine Antwort nicht schuldig bleiben darf.

Schon in der Einleitung zu meinen Aufsätzen sprach ich es aus, daß dieselben blos eine nähere Erörterung dieses Gegenstandes anregen, eine Verständigung über die Behandlung und Verwendung der Ventilinstrumente zwischen Praktikern und Componisten herbeizuführen, vor Allem aber eine festere, klarere Grundlage für die Lehre derselben feststellen sollten, um so mehr als es nicht selten vorkommt, daß der praktische Musiker die Natur seines Ventilinstrumentes kaum kennt.

Von diesem Gesichtspunkte aus sind meine Aufsätze aufzufassen. Alles, was ich in ihnen niederlegte, ist aus der Praxis hervorgegangen und auch nur für diese bestimmt. Ich habe meine Studien nicht am Schreibtische gemacht oder gar durch Andere machen lassen und mich auf deren Aussprüche gestützt, vielmehr habe ich als praktischer Musiker die Ventilinstrumente selbst kennen gelernt, habe mit eigenen Ohren gehört. Meine Erfahrungen in dieser Sache Anderen mitzutheilen, manches Irrige zu beseitigen, war bei mir Veranlassung zum Schreiben.

Natürlich konnte ich den Stoff zu meinen Studien und die Anwendung der Ventilinstrumente zu größeren Musikwerken nicht bei Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart oder Beethoven suchen, eben so wenig konnte ich Weber'sche oder ältere Marschner'sche Opern hierzu benutzen, das weiß Hr. K. so gut als ich, da zu der Zeit, wo die Werke dieser Meister geschaffen wurden, an Ventilinstrumente nicht zu denken war, und von diesen allein habe ich nur gesprochen, nirgend von den Naturinstrumenten. Für meinen Zweck

konnte ich nur Berlioz, Schumann, Hiller, besonders aber die Werke R. Wagner's benutzen, der unter allen Genannten sich am meisten mit dem wahren Charakter und der ächt künstlerischen Verwendung der Ventilinstrumente vertraut machte, auf Letzteren baute ich auch darum hauptsächlich die Beweisgründe meiner Ansichten auf.

Nur wer die Werke R. W.'s im Originale kennt, wird einen klaren Begriff haben, welch ein schöner Effect mit diesen Instrumenten sowohl als Haupt- als auch als Mittelstimme zu erreichen ist, ich erwähne nur: Tannhäuser, Partitur S. 1—4, S. 369—381 und S. 285—288, als Gegensatz hierzu die Naturhörner S. 156, und man wird erkennen, daß W.'s Werke eine reiche Fundgrube zu Instrumentalstudien sind. Für Naturinstrumente haben wir allerdings in unserer klassischen Musikliteratur die vollendetsten Muster, für diese neuere Classe aber sind nur wenige musterwürdige Meister zu nennen, da der größte Theil der neuern Componisten die Ventilinstrumente blos als Lärminstrumente benutzte zur Hebung ihrer armseligen Melodien. Wagner und Schumann betrachten ganz richtig diese neue Gattung als eine ganz für sich bestehende Classe von Instrumenten, die eine wesentlich andere Beschaffenheit und Bedeutung haben, als die Naturinstrumente gleiches Namens.

Wenn nun auch das, was ich in meinen Aufsätzen sagte, nur die klarere Einsicht in das rein Instrumentale fördern sollte und nur für das Praktische bestimmt war, so wollte ich vor Allem Fingerzeige geben, was der praktische Musiker für Kenntnisse in Behandlung der Ventilinstrumente im Opern-Orchester nöthig habe; daß er mit einer blos empirischen, nothdürftigen Kenntniß der Ventile ꝛc. nicht durchkomme. Mit großer Sachkenntniß hatte vor mir Hr. Gottwald das theoretisch-akustische Material in dieser Zeitschrift niedergelegt, wovon ich aber erst Kenntniß erhielt, als es veröffentlicht wurde und der Hr. Redacteur meine Aufsätze schon in der Hand hatte. Zu bedauern ist, daß Hr. G. unentschieden läßt, was er für das Bessere hält oder wie diesem oder jenem Uebelstande abzuhelfen sei, er überläßt es Jedem nach Gefallen zu wählen. Was aber gab Hr. Klitzsch? schon längst Bekanntes, schon hundertmal Ausgesprochenes, in den ältesten wie neuesten Lehrbüchern zum Ueberdrusse Wiederholtes, von mir aber gar nicht im Entferntesten Berührtes, da ich in meinen ganzen Aufsätzen an keiner Stelle von Naturinstrumenten gesprochen habe, noch weniger eine Vergleichung der Klangfarbe zwischen Ventilton und Naturton irgend wo anstellte. Diesen Unterschied zu bemerken, dürfte Hr. K. nicht so leicht werden, als er sich denkt, da ich Beispiele anführen kann, wo mehre der ausgezeichnetsten Tonkünstler unserer Zeit den Unterschied nicht erkannten; was auch Berlioz in seiner: „Musikalischen Reise in Deuschland" S. 112 bestätigt. Man muß natürlich die Musiker eines Stadtmusikcorps nicht als die Musterbilder der Ausführung betrachten; denn so ehren- und achtungswerth diese Leute in ihrer Stellung sind, so kann man von ihnen doch nicht verlangen, daß sie vollendete Meister auf ihren Instrumenten sein sollen, und bei einem wirklichen Meister kann man erst klar erkennen, ob ein Unterschied besteht oder nicht, und was außerdem auf diesen Instrumenten ausführbar ist und was man darzustellen vermag.

Hier nützt kein blindes Eifern gegen die Sache; was Gutes daran ist wird bleiben, das Schlechte fällt ganz von selbst, nur aber höre man nicht auf zu forschen und vorwärts zu schreiten.

Nicht in den schon immer Dagewesenen und von Allen Ausgebeuteten liegt der Fortschritt, liegt das Neue, das wir erstreben; wir gelangen nur dazu, wenn wir unsere Kunst nach allen Seiten hin erweitern und mehr zu leisten suchen, als das, was schon millionenmal geleistet und nachgeahmt worden.

Deshalb stelle ich auch nochmals auf: daß für Ventilhorn (und resp. Trompete) nur eine Stimmung nöthig ist, alle andern aber „über Bord" zu werfen sind, da ich es weder für irrthümlich noch schädlich halte, wenn ein Messingbläser mehr weiß, als daß er C, E, G ꝛc. auf seinen Ventilinstrumente blasen kann, und wie diese Töne dem richtigen Klange nach klingen; daß ich die Normalinstrumente nicht mit hier herein gezogen wissen will, kann Hr. K. sich leicht denken, da meine ganzen Aufsätze nur von Ventilinstrumenten handeln, nicht aber von Normalinstrumenten.

Was die Klangfarbe der Instrumente gegen einander betrifft, so möchte ich bezweifeln, daß die tiefern Stimmungen als die in F so ungeheuer, so außerordentlich in der Tonverschiedenheit zwischen Normal- und Ventilinstrument sein sollen, denn das Solo aus der Fidelio- oder der Freischütz-Ouvertüre auf Ventilhorn geblasen, möchte wohl nicht so auffallend in der Klangfarbe von dem Normalinstrumente verschieden sein, da grade das Volle, Kernige und Breite den tiefen Tönen der Ventilhörner eigen ist, obgleich ich durchaus nicht billigen mag, wenn das für einfaches Horn Gedachte auf dem Ventilhorne geblasen wird, da jedes gute Orchester die Mittel zur gedachten Darstellung des Componisten in sich vereint. Was die höheren Stimmungen als die in F betrifft, so bin ich mit Hrn. K. einverstanden, daß sie heller und klarer sind; dieses zu bestreiten ist mir nie in den Sinn gekommen, denn nirgend habe ich in meinen Aufsatz davon gesprochen, das Naturhorn aus dem Orchester zu

verbannen. Hr. K. weise mir dies nur nach, eine solche Corruption widerstrebte meinem bessern Kunstbewußtsein; nur blos für die Ventilinstrumente verwerfe ich die verschiedenen Stimmungen, oder auch die Art und Weise wie die Ventilinstrumente noch handwerksmäßig benutzt werden, was mich namentlich bei Leuten stets empört, die doch auf den Namen Künstler Anspruch machen wollen.

Meine Vergleiche der Klangfarbe habe ich nicht zwischen einem sogenannten Inventions- oder Maschinenhorn und einem Ventilhorn angestellt, sondern zwischen Letztern und dem ganz einfachen Normal- oder Waldhorn, das nur aus einer mehrfach gewundenen Röhre besteht, und dabei gefunden, daß es nur dem sehr geübten musikalischen Ohre möglich ist, eine wesentliche Klangverschiedenheit (bei Nichtbenutzung des dritten Ventiles) zwischen den beiden Instrumenten heraus zu finden und daß die entgegengesetzte Ansicht größtentheils auf Vorurtheil beruht.

Was den Mangel an Reinheit der Ventile anbelangt, so ist dies einer von den Uebelständen, die daraus hervorgehen, daß die Instrumentmacher oft zu wenig denkende Männer sind, um hier ein temperirtes Tonsystem einzuführen, anderntheils aber auch die Bläser, die sich nur die E, Es ꝛc. Stimmung denken, nicht aber fragen, welche Töne beim sogenannten Transponiren unrein sein müssen. Ein Beweis der handwerksmäßigen Behandlung der Instrumente, die ich eben bekämpfe und beseitigt wissen will.

Nach allem Diesen wird mir Hr. K. gewiß glauben, daß ich ebenso wie jeder denkende und feinhörende Musiker, die verschiedenen Charaktere der Stimmungen kenne und es stets beklage, daß das Naturhorn so häufig im Opernorchester da nicht benutzt wird, wo es vom Tonsetzer gedacht ist, sondern eben das Ventilhorn. Es ist irrig, von einem obern Ventile zu reden, welches Es-Horn geben soll, oder von einem E-Horn, welches durch das mittlere Ventil hervorgebracht werden soll, denn man hat ja ebenso gut bei dem Ventil-, wie beim Maschinen-Inventionshorn die verschiedenen höheren oder tieferen Stimmungen. Wie könnte man wohl von einer Es- oder anderen Stimmung reden, wenn nicht eben ein Mißbrauch oder eine Unkenntniß hier vorläge? Einem Ventilposaunen- oder Ophicleidenbläser wird solch ein Unsinn nie beikommen, warum sollte so Etwas bei den Hörnern und Trompeten nicht zu beseitigen sein? Es ist dies auch möglich, wenn man sich nur vom Schlendrian loszumachen vermag.

Die Ventile sind der Kunst nur durch die Künstler selbst schädlich, sowohl der schaffenden, als der ausführenden, wenn sie dieselben auf unkünstlerische oder kenntnißlose und handwerksmäßige Art gebrauchen. Das Normalinstrument wird darum nie verdrängt werden, das hat zu viele künstlerische Bedeutung; daß aber das Ventilinstrument neben demselben, stets von Wichtigkeit sein und bleiben wird, kann Niemand in Abrede stellen. Die bedeutendsten Männer unserer Kunst, wie Weber, Schneider, Schumann ꝛc., haben früher vielfach über den beschränkten Umfang der Naturinstrumente geklagt, dies ist bekannt. Es mußte diesem doch etwas zum Grunde liegen, und das war auch der Fall. Was hätte z. B. Spohr darum gegeben, wenn bei seiner ersten Aufführung der Jessonda in Leipzig ein Ventilhorn zu haben gewesen wäre? Dann hätte ihm der zweite Waldhornist nicht sagen dürfen, das As in der Ouvertüre ist nicht zu blasen; trotzdem hört man bis heute diesen Ton als ganz gestopft und als Mißklang den andern schönen Tönen gegenüber, und Spohr hat doch hier nichts als den ersten Braminengesang wiedergeben, durchaus keinen eigenthümlichen Klangeffect damit erzielen wollen.

Was Hr. K. über die Trompetentöne in der Höhe und Tiefe sagt, glaube ich ausführlich in den Artikel: „Ventiltrompete“ besprochen zu haben, nur muß man nicht blos klagen und tadeln, man muß auch die Ursachen erörtern, die hier zum Grunde liegen, und diese sind allein in der Praxis zu suchen. Die großen Opernorchester haben nicht blos Bach'sche Passionen oder Händelsche Oratorien, Haydn'sche oder Mozart'sche Symphonien, Weber'sche oder Marschner'sche Opern zu spielen, es wird von dem Bläser auch die Lösung der Aufgaben in den neuesten Opern gefordert und diese ist der früheren, mehr blos rhythmischen Verwendung dieser Instrumente schnurstraks entgegen. Bei der Armuth der Tonreihe der Naturinstrumente war der Componist meistens nur auf den Rhythmus hingewiesen, wie es die reine Instrumentalmusik treffend belegt. Im Oratorium ꝛc., wie z. B. bei Händel und Bach, ist dies anders, mehr aber noch in der Oper, wo der schaffende Künstler eine unendlich tiefere und umfassendere Aufgabe zu lösen hat, als die abstrakte sogenannte Schönheit oder gar nur den Wohlklang; hier ist oftmals der rauhe grelle Ton der tiefen Trompetentöne wie im Tannhäuser Part. S. 380 höchst charakteristisch. Es würde mich zu weit führen, noch mehr Beispiele dieser Art anzuführen. Dem Künstler, der seine Ideen zu offenbaren hat, bieten sich stets die Instrumente von selbst, die zu seinem Zwecke am geeignetsten sind, so daß Inhalt und Organ der Composition einig und Eines sind. Gegen eine unkünstlerische Anwendung der Ventilinstrumente sage ich kein Wort, denn eine solche wird und muß durch sich selbst fallen.

Schließlich nur nochmals die Versicherung, daß ich nicht des beschränkten Umfangs der Naturinstru-

mente, oder gar einer Beseitigung derselben aus dem Orchester wegen meine Aufsätze schrieb, nur einer mehr künstlerischen Behandlung der Ventile wegen wurden sie verfaßt. Das was vom Alten gut ist, wollen wir doch ja beibehalten, nur eine klarere Einsicht davon und darüber wollen wir nicht versäumen uns anzueignen, dem Neuem aber auch unsere ganze Aufmerksamkeit widmen, damit die Zeit an uns nicht zu rasch vorüber eile, wenn wir vergessen haben, mit ihr fortzugehen.

Dresden, im März 1852.

Julius Kühlmann.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Instructives.

Für Pianoforte.

J. S. Bach, Clavier-Compositionen, behufs der Einführung in seine grösseren Werke zum Gebrauche beim Unterricht mit Fingersatz versehen und herausgegeben von A. G. Ritter. Heft 3. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.

Das dritte Heft dieser werthvollen und verdienstlichen Sammlung enthält 1 Gigue, 6 Präludien und 1 Sarabande. Wir haben wohl nicht nöthig, noch einmal weitläufig über vorliegende Ausgabe der leichteren Werke des großen Meisters zu sprechen, verweisen nur auf das früher bereits Gesagte, und empfehlen nochmals dieselbe allen Lehrern und Schülern, die nach einer wahrhaft künstlerischen Ausbildung streben.

F. X. Chwatal, Op. 92. Methodisch geordnete Pianoforte-Schule für das zarte und reifere Jugendalter. Lief. 5. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr. netto.

Die vorliegende fünfte und letzte Lieferung dieses Werkes enthält die Abschnitte 42: vom Tremolo, 43: von der Molltonleiter, und 44: von den Accorden. In letzterem Abschnitte giebt der Verfasser so viel von der Musikwissenschaft, als dem Schüler nöthig zu wissen und dessen Fassungsvermögen angemessen ist. Die beigegebenen Fingerübungen und Etüden, zum Theil vom Verfasser selbst, zum Theil von H. Bertini, sind auch in diesem Hefte zweckentsprechend ohne langweilig zu sein. Wir empfehlen nochmals das mit so viel Erfahrung und Sachkenntniß abgefaßte, nunmehr vollendete Werk allen Musiklehrern und Musikschülern.

F. X. Chwatal, Op. 101. Trois Sonatines pour le Piano. Magdeburg, Heinrichshofen. Complet 26 Sgr.; Nr. 1 u. 3. à 10 Sgr.; Nr. 2. 12½ Sgr.

Diese gefälligen, hübschen kleinen Musikstücke sind ihrer Zweckmäßigkeit wegen zum Unterrichte zu empfehlen; claviermäßige und für die Fassungskraft des zarten Jugendalters berechnete Behandlung des Instrumentes und ansprechende Melodien zeichnen sie vor vielen anderen Erzeugnissen dieser Art aus. Diese Sonatinen sind in der Art gehalten, wie die für die Jugend geschriebenen Werke Diabelli's, und werden angehenden Clavierspielern gewiß eine eben so nützliche als angenehme Gabe sein, als dies in unserer Jugend, und auch wohl jetzt noch, die Diabelli'schen Sonatinen waren.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Jul. Otto, Drei leichte Rondos für das Pianoforte zu vier Händen. Nr. 1. Auf dem Wasser, Nr. 2. Im Freien, Nr. 3. Auf den Bergen. Leipzig, Merseburger. Compl. 1 Thlr. 10 Ngr., jede Nummer einzeln à 15 Ngr.

Es wird in diesem hübsch ausgestatteten Werkchen der Jugend eine angenehme und lehrreiche Unterhaltung geboten. Die Melodien sind gefällig und fließend, die Behandlung des Instrumentes zweckentsprechend, wie man dies nur von der geübten Hand Otto's erwarten kann. Wir empfehlen diese kleinen Rondos Musiklehrern zur Beachtung.

Für Violine mit Begleitung.

Carl Henning, Op. 26. Musikalisches Blumengärtchen. Leichte Unterhaltungsstücke für Violine und Pianoforte. Lief. 1. Nr. 1—3. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.

Die drei Nummern, welche diese erste Lieferung enthält, heißen: Walzer, Rondoletto und Andante. Sie sind ihrem Zwecke, dem jungen Violinspieler eine angenehme und nützliche Unterhaltung zu gewähren, vollkommen entsprechend. Das Pianoforte ist nur begleitend, und kann einem Pianoforteschüler wenig mehr Vortheil, als den gewähren, daß er sich im Begleiten oder überhaupt im Zusammenspiel übt.

Für Gesang.

M. de Garaudé, Op. 66. Neue Gesangsschule für die weibliche Stimme (Sopran oder Mezzo Sopran). 1ster Theil: Die Gesangsschule. 2ter Theil: Zwölf grosze Vocalisen und Concertarie. Leipzig, Hofmeister. 1ster Theil, 3 Thlr. 2ter Theil, 2½ Thlr.

Bücher, Zeitschriften.

J. C. Lobe, Katechismus der Musik oder Erläuterung der Begriffe und Grundsätze der allgemeinen Musiklehre. Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende. Leipzig, 1851, J. J. Weber.

Der Verfasser sagt in einem kurzen Vorwort, daß er, aufgefordert das in England bereits in 22 Auflagen erschienene Werkchen von James Clarke: A Catechism of the Rudiments of Music ꝛc. zu übersetzen, gefunden habe, wie dies den deutschen Ansprüchen nicht genüge. Die katechetische Form jedoch habe dem Verf. gefallen, und nach dieser habe er das vorliegende Werkchen ausgearbeitet. Hr. Lobe giebt nun in kurzen Fragen und Antworten eine gedrängte Uebersicht über das weite Gebiet der gesammten Musikwissenschaft. Nichts ist ausgeschlossen, von dem A B C der Tonkunst bis zur Compositionslehre, Orchestration und Aesthetik. Daß alles Dies bei dem beschränkten Raum von ungefähr zehn Bogen Duodez nur sehr kurz, oft sogar zu kurz, angedeutet werden konnte, ist nicht anders möglich. Einige Antworten sind nach unserem Dafürhalten wohl geradezu ungenügend, wie z. B. die auf die Frage: „Was ist eine Fuge?" Die ganze erklärende Antwort lautet: „Eine zwei- oder mehrstimmige Composition, in der ein einstimmiger Satz (Modell — als Abschnitt, Satz ꝛc.) in einer Stimme auftritt, nach und nach von den anderen Stimmen nachgeahmt, und damit so lange fortgefahren wird, als die Fuge dauern soll." Die letzten Worte klingen beinahe, beiläufig bemerkt, wie der Schluß des Receptes eines Wunderdoctors, der einem unglücklichen Patienten Einreibungen, Latwerge oder Pflaster verordnet. Den Schüler möchten wir aber sehen, der nach dieser Erklärung weiß, was eine Fuge ist. Es ist dies jedoch nicht der einzige Fall, wo in dem Buche eine wichtige Frage über das Knie gebrochen wird, und wir haben nur diese Stelle als eine besonders mangelhafte hervorgehoben. Brauchbar ist das Werkchen für den Lehrer in sofern, als es ihm, wenn er dies nicht ohnedem weiß, den Gang andeutet, den er zu nehmen hat; für den Schüler aber dadurch, daß es ihm bei Privatstudien alle die Punkte genau in's Gedächtniß zurückruft, über welche der Lehrer sich in der Unterrichtsstunde weiter verbreitet haben muß.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Emerich Szekely, Op. 24. Romance sans paroles pour le Piano. Hamburg, Niemeyer. ⅙ Thlr.

— — —, Op. 25. Pensée orientale pour le Piano. Ebend. ⅙ Thlr.

— — —, Op. 26. La Perle de Corail. Polka pour le Piano. Ebend. ⅙ Thlr.

— — —, Op. 27. L'adieu. Mazourka pour le Piano. Ebend. ⅙ Thlr.

Kokettirende Salonmusik von dem gewöhnlichsten Schlage und voll unwahrer Gefühlsaffectation. Das beste dieser vier Pièces ist das Op. 25. Es winselt doch wenigstens nicht fortwährend in Jammerterzen und Sexten, wie die Romance sans paroles. Die beiden Tänze sind selbst als solche unbedeutend.

Th. Kullak, Op. 67. Improvisation sur la romance de la Fée aux roses, Opera de Halévy, pour le Piano. Berlin, Schlesinger. ⅔ Thlr.

— —, Op. 68. Mélodies hongroises. Improvisations pour le Piano. Nr. I. Dall, Nr. II. Ejfélkor. Ebend. à Nr. ½ Thlr.

Der Componist giebt in diesen Werkchen drei geschmackvoll gearbeitete Salonstücke, welche von einem durchaus fertigen Spieler vorgetragen eine ganz gute Wirkung haben werden. Die ungarischen Melodien sind Liszt gewidmet.

C. Lührß, Op. 24. Fantaisie brillante pour le Piano sur des motifs de l'opéra: La Fée aux roses de Halévy. Berlin, Schlesinger. ¾ Thlr.

Einige Melodien der genannten Oper sind hier als Grundlage zu einem Salonstück nach neuestem Pariser Geschmack und nicht ohne Geschick verarbeitet. Mehr kann man über Tonstücke dieser Gattung nicht sagen. Auch diese brillante Phantasie verlangt einen fertigen Spieler.

Ch. Wehle, Op. 15. Notturno pour le Piano. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.

— —, Op. 16. Barcarolle en forme d'étude pour le Piano. Ebend. 17½ Sgr.

— —, Op. 20. Musikalischer Weihnachtsbaum. La fête de noël. Cinq esquisses caractéristiques pour le Piano. Ebend. ⅔ Thlr.

Diese sämmtlichen Musikstücke gehören der besseren Salonmusik an und geben außer den glänzenden Aeußerlichkeiten auch einen werthvolleren Inhalt, als man es in der Regel bei diesem Genre findet. Der musikalische Weihnachtsbaum scheint für Schüler mit ausgebildeterem Fassungsvermögen bestimmt zu sein, da auch die technische Schwierigkeit hier nicht bedeutend ist, während zu dem Vortrage der Op. 15 und 16 schon sehr geübte Spieler nöthig sind.

Ad. Henselt, Op. 13. Nr. 9. Polka pour le Piano. Berlin, Schlesinger. 12½ Sgr.

Ein ganz nettes, wenn auch in Bezug auf Inhalt vor anderen ähnlichen Erzeugnissen wenig hervorragendes Tänzchen, welches von einem gewandten Spieler vorgetragen auch zum Tanzen brauchbar ist.

Rob. Volckmann, Op. 4. Dithyrambe und Toccate für das Pianoforte. Pesth, Rózsavölgyi u. Comp. 45 Kr. C.M.

Der Componist zeigt ein anerkennenswerthes Streben nach dem Soliden, besonders in der Toccata. Die Dithyrambe entspricht im Allgemeinen ihrem Namen: die Gedanken sind frisch, die Behandlung des Instrumentes zweckmäßig und effectvoll.

Freunden solcher Pianofortemusik sei daher das Werkchen empfohlen.

E. Székely, Op. 20. La Cascade. Etude pour le Piano. Hamburg, Niemeyer. $\frac{1}{2}$ Thlr.

— — —, Op. 21. Campanella. Etude caractéristique pour le Piano. Ebend. $\frac{5}{12}$ Thlr.

— — —, Op. 22. Oriana. Mazurka pour le Piano. Ebend. $\frac{1}{3}$ Thlr.

— — —, Op. 23. Poëme d'amour in modo Duettino pour le Piano. Ebend. $\frac{5}{12}$ Thlr.

Trotz der vielen Noten, die in diesen Werken enthalten sind, läßt sich nicht viel über diese sagen, da das zum Theil brillante Figurenwerk den Mangel an gesunden und neuen Ideen verdecken muß. Die beiden hervorragendsten dieser Musikstücke ist Poëme d'amour und la Campanella, welche auch einen sehr geübten Spieler verlangen, doch sind auch diese nichts, als ein flüchtiger Sinnenkitzel. La Cascade ist ein durchaus mißlungenes Stück; dasselbe scheint den hektischen Rêveries des Hrn. Rosellen nachgebildet zu sein.

H. Stiehl, Op. 14. Jagdlied für das Pianoforte. Hamburg, Niemeyer. $\frac{1}{4}$ Thlr.

— —, Op. 15. 2me Valse-Impromptu pour le Piano. Ebend. $\frac{1}{4}$ Thlr.

Einem fühlbaren Bedürfniß wird durch diese Compositionen nicht abgeholfen, da mit dergleichen leichter und leichtfertiger Waare der Markt schon hinreichend überschwemmt ist. Das Jagdlied ist natürlich im $\frac{6}{8}$Tact und ahmt Hornfanfaren nach, die aber schwerlich das Herz eines echten Waldmannes erheben werden; das Valse-Impromptu ist eben nichts als ein Walzer vom gewöhnlichsten Schlage.

R. Goldbeck, Op. 6. Trois Mélodies pour le Piano. Magdeburg, Heinrichshofen. $\frac{1}{2}$ Thlr.

Diese drei Melodien heißen: Epenchement du coeur, le chant du pêcheur und le dernier salut. Originelles giebt der Componist nicht: es ist Alles schon nicht nur einmal dagewesen. Die Stücke selbst sind leicht, und ein empfindsames Männlein oder Fräulein wird sie daher zum Frommen gleichgestimmter Seelen ohne Finger- und Kopfzerbrechen vortragen können. Einige kleine Druckfehler wird man leicht selbst verbessern können.

Ferd. Langer, Op. 25. Elegie und Idylle (tu m'attires — tu m'entraines) für das Pianoforte. Wien, Müller. 14 Ngr.

Ein ansprechendes Salonstück der besseren Gattung, welches von einem fertigen Pianisten vorgetragen nicht ohne gute Wirkung sein wird.

Biro Dettmann, Mazourka brillante pour le Piano. Königsberg, Pfitzer u. Heilmann. 15 Sgr.

— — —, Le Tremolo. Fantaisie-Étude pour le Piano. Ebend. $17\frac{1}{2}$ Sgr.

Beide Stücke gehören der etwas gespreizten virtuosenmäßigen Salonmusik an, wo gewöhnlich mit möglichst vielen Noten möglichst wenig gesagt wird, und die nur darauf berechnet ist, dem Spieler Gelegenheit zu geben, seine Fertigkeit zu zeigen. Von einem tüchtigen Virtuosen gespielt werden diese sehr schweren Piècen das Publikum, für das sie bestimmt sind, gewiß entzücken.

W. Steifensand, Op. 7. Vier Charakterstücke für das Pianoforte. Frisch auf! Fahre wohl! Im Sturme. Auf Wiedersehen. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.

Röckel, Op. 16. Souvenir de Néplé. Editedley Jules Benedict. Für das Pianoforte. London, R. Addison u. Comp. 2 Shill. 6 Pence.

Für Pianoforte zu vier Händen.

F. Waldmüller, Op. 80. Feuilles théatrales. Collection des Fantaisies non difficiles sur des Opéras favoris, pour le Piano à 4 mains. Wien, Mechetti. Nr. 1 u. 2, à 15 Ngr.

Die erste Lieferung enthält eine Phantasie über Themen aus Moses von Rossini, die zweite eine dergleichen über dergleichen aus Ernani von Verdi. Versprochenermaßen sind diese sogenannten Phantasien nicht schwer. Das ist auch das einzig Gute, was man von ihnen sagen kann. Lehrern oder Eltern, die den Geschmack ihrer Pflegebefohlenen gründlichst verderben wollen, sind diese Erzeugnisse der Waldmüller'schen Muse vor vielen ihres Gleichen angelegentlichst zu empfehlen.

Ad. Henselt, Op. 13. Nr. 9. Polka. (Compositions pour le Piano à 4 mains.) Berlin, Schlesinger. $\frac{1}{2}$ Thlr.

Ein leichtes vierhändiges Arrangement der schon oben besprochenen Polka.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

Th. Piris, Op. 2. Six Mélodies de Meyerbeer, Dessauer, Kücken, Jenny Lind, pour le Violon avec accomp. de Piano. Liv. II. (Chant norvégien de J. Lind, Notturno, la Serenata.) Berlin, Schlesinger. 25 Sgr.

Die gegebenen Melodien sind hier zu recht ansprechenden, nicht sehr schwierigen Salonstücken umgearbeitet. Das Pianoforte ist nur begleitend.

Tänze, Märsche.

Minerva, Auswahl von Märschen für das Pianoforte. Lief. 1 u. 2. Magdeburg, Heinrichshofen. à Lief. 15 Sgr.

Diese beiden Lieferungen enthalten Märsche von F. X. Chwatal, J. Czapeck, A. Gaulich, Ad. Golde, A. Jungmann, A. Schröder, W. C. Friedrich, C. Böhrs und Ad. Grothe — natürlich fehlt auch ein Marsch nach Motiven der unvermeidlichen Regimentstochter nicht. Sämmtliche Märsche sind ih-

dem Zwecke entsprechend und für Militärmusik arrangirt, mit obligater, den Rhythmus recht markirender großer und kleiner Trommel muß es sich prächtig nach ihnen marschiren. Einige der Geschwindmärsche kann man allenfalls auch als Polkas tanzen.

Lieder und Gesänge.

C. Göbel, Op. 18. Zwei Canzonetten für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. A l'Innamorata und l'Abbandono. Mit deutschem und italienischem Texte. Berlin, Schlesinger. ½ Thlr.

— —, Op. 19. Der Pilgrim von St. Just, für Baß mit Begl. des Pfte. Ebend. 7½ Sgr.

Die beiden Canzonetten sind in dem hergebrachten Style italienischer süßlicher Sentimentalität gehalten, und erscheinen als blasse Nachahmung des nachtwandlerischen Bellini oder des musikalisch-hektischen Verdi. Empfindsamen Handlungsdienern und gefühlvollen Schneidermamsells sind diese Ergüsse zu empfehlen. In dem Op. 19 hat der Componist wohl seine Kraft überschätzt, wenn er sich an das herrliche Platen'sche Gedicht gewagt. Ist diese Composition auch viel besser, als die Canzonetten, so entspricht sie doch keineswegs dem großartigen Texte. Hr. Göbel nimmt sich in diesem Op. 19 aus, wie ein Pygmäe, der auf der Keule des schlafenden Alkiden umherkrabbelt.

Ferd. Gumbert, Op. 42. Zweites Walzer-Rondo für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.

— — —, Op. 43. O bitt' euch, liebe Vögelein. Lied von Prutz, für Alt oder Bariton mit Begl. des Pfte. Ebend. ¼ Thlr.

Das Walzer-Rondo unterscheidet sich von einem Gungl'schen Walzer nur dadurch, daß es gesungen werden soll und nicht so geschmackvoll ist als die Erzeugnisse jenes Tanzheros. Das Lied: „O bitt' euch, liebe Vögelein" ist nicht besser und nicht schlechter, als die übrigen Ausflüsse der Gumbert'schen Muse.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. № 16. Den 16. April 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Richard Wagner's Schriften über Kunst.

VI.

Man darf behaupten, daß das *zweite* Bändchen von Wagner's „Oper und Drama", welches vom „*Schauspiel und Wesen der dramatischen Dichtkunst*" handelt, und dem wir uns jetzt zuwenden, von noch viel höherer Wichtigkeit ist, als das erste Bändchen, denn bei Besprechung der Oper und des Wesens der Musik hatte der Verf. weit weniger Veranlassung, mit aller Entschiedenheit auf den eigentlichen Kern seines Gegenstandes loszugehen, weil die Musik im Drama natürlich immer nur als ein Element erscheinen kann, das zu dem bereits gedichteten Drama hinzutritt — wenn immer auch dieses Hinzutreten nach höchster Nothwendigkeit stattfindet, während Handlung und Wort der dramatischen Dichtung die ersten Elemente sind, denen eine gleichzeitige Mitverwendung der nothwendigen Musik blos zu erhöhtestem Ausdrucke verhilft. Aber noch ein Umstand läßt die Kritik des vorliegenden Theiles der W.'schen Schrift als außerordentlich bedeutsam erscheinen: es ist der Standpunkt des Verf.'s auf der Höhe des sinnlich dargestellten Kunstwerks, des wirklichen und lebendigen, nicht literarischen Dramas, gegenüber der Gewohnheit unserer Anschauung, die auf dem Gebiete der Dichtkunst fast nur das Literaturkunstwerk kennt, was in Bezug auf das Gebiet der Tonkunst, wo man sich noch niemals mit der bloßen Lectüre begnügt hat, nicht in gleichem Maaße gesagt werden darf. Wer daher irgend noch im Scheinwesen einer papierenen Kunst befangen ist und den ungeheueren Unterschied nicht begreifen kann, der eben angedeutet wurde, der lese vor Allem die Einleitung des vorliegenden Bändchens, und dieser Unterschied muß ihm klar werden. In der That, als die Kritik sich bemühte, die Grenzen unserer einzelnen Kunstarten, zunächst die der Dichtkunst und Malerei, aufzusuchen und zu bezeichnen, und als eine Autorität wie *Lessing* der Dichtkunst Schranken zuweisen zu müssen glaubte, meinte er nicht das unmittelbar zur Anschauung gebrachte, sinnlich dargestellte *dramatische Kunstwerk*, sondern nur den dürftigen Todesschatten desselben, das erzählende, schildernde, nicht an die Sinne, sondern an die Einbildungskraft sich kundgebende Literaturgedicht. An die Einbildungskraft einzig wenden sich alle egoistisch vereinzelten Künste: *sie deuten nur an; das wirkliche Kunstwerk* erzeugt sich nur durch den Fortschritt aus der Einbildung in die Wirklichkeit, das ist: Sinnlichkeit. Von *Trennung* der Kunstarten und *Reinheit* einer jeden kann daher nur in Bezug auf unsere *künstliche* Kunst die Rede sein: einer unbegreiflichen Albernheit aber macht sich Derjenige schuldig, der auch das *Drama* in die Categorie einer *Kunstart* stellt, die er als besonderes Eigenthum dem Dichter in dem Sinne zuspricht, daß die Einmischung einer anderen

Kunst (wie der Musik) in dasselbe der „Entschuldigung“ bedürfe. Der nämliche egoistische Geist unserer allgemeinen Kunstentwicklung aber, der uns endlich bei dem Allerweltsinstrumente anlangen ließ, auf dem der Einzelne für sich allein ein ganzes Orchester genießen will, aber freilich in Tönen, die dieses Instrument nur andeutet, während es ihre wirklichen Körper der Gehörphantasie sich zu denken überläßt: — dieser nämliche egoistische Geist hat uns auch mit dem Literaturdrama beschenkt, dessen Kritik nun W. zunächst sich zuwendet, wobei wir ihm so viel als thunlich folgen wollen.

Das moderne Drama hat einen doppelten Ursprung: im Roman und im griechischen Drama. Der Roman bildet den eigentlichen Kern unserer Poesie; das aus ihm hervorgegangene Drama ist unserer geschichtlichen Entwicklung eigenthümlich: seine höchste Blüthe fand es in den Schauspielen Shakespeare's. Den vollkommenen Gegensatz zu diesen Schauspielen bilden die Tragödien des Racine, die aus dem unserer Entwicklung durch Reflexion aufgepfropften griechischen Drama, aus den mißverstandenen Regeln des Aristoteles hervorgegangen sind. Das Charakteristische des Romans ist eine Vielstoffigkeit, welche ihren Grund ebensowohl in dem Leben, das er zu schildern unternahm, als auch in einem Zwiespalte im Inneren des Dichters und einer hieraus resultirenden Sucht nach Zerstreuung findet: der mit sich selber uneinige Mensch fühlte nicht den Drang, ein bestimmtes Etwas seines Inneren auszusprechen. Gleichwohl bewirkte der Druck, der diese Erscheinung hervorgerufen hatte, auch den Gegendruck, nach welchem der Dichter strebte, der Masse des vielartigen Stoffes von Innen heraus Herr zu werden, seiner Gestaltung einen festen Mittelpunkt zu geben: und so wurde der Roman zum Drama. Shakespeare verdichtete den erzählenden Roman zum Drama, indem er ihn gewissermaßen für die Darstellung auf der Schaubühne übersetzte: die weite Volksschaubühne aber verengte er zum Theater. Die Darstellungen der Schauspieler dieser Volksbühne wirkten fast ausschließlich auf das Auge der Zuschauer durch die Geberde: in dieser Geberde sprachen sich deutlich nur die Handlungen, nicht aber die inneren Motive derselben aus, so daß ihr Spiel nothwendig von massenhaft gehäufter Handlung strotzte. Indem Shakespeare diesen Schauspielern seine dichterische Rede lieh, wurde eine deutliche Darlegung der Beweggründe der Handlung und somit eine Zusammendrängung dieser Handlung auf ihre wichtigsten Momente möglich: der Dichter wandte sich nunmehr an Auge und Ohr des Zuschauers und -hörers und dehnte seine Zusammendrängung der Handlung auch auf die Zeitdauer aus, die sich einfach nach der Fähigkeit des Menschen, einem vorgeführten Gegenstande seine ungetheilte Aufmerksamkeit zuzuwenden, richten mußte, während weder der für die Lektüre bestimmte Roman, noch das mehrere Tage dauernde und ganze Lebensläufe darstellende Volksschauspiel dieser Beschränkung unterlegen hatten. Auf der Bühne Shakespeare's blieb aber noch immer Eines nur der Phantasie des Zuschauers überlassen: die Darstellung der Scene, welche bekanntlich nicht wirklich vorhanden war, sondern durch eine Inschrift blos angedeutet wurde, folglich gedacht werden mußte. Damit blieb zugleich dem buntstoffigen Romane und der vielhandligen Historie im Drama noch immer Thor und Thür offen: in Folge dieses Umstandes aber sind die Dramen Shakespeare's der Grund und Ausgangspunkt einer beispiellosen Verwirrung in der dramatischen Kunst bis auf unsere Tage geworden. — Der bis zur schrankenlosesten Abentheuerlichkeit gediehene Roman der romanischen Nationen mußte am ungeeignetsten zur Dramatisirung erscheinen: die bildende Kunst und eine mehr blos schildernde Dichtkunst (Ariost) waren die eigenthümlichen Künste dieser Nationen. Vom rohen Volksschauspiele wandte das durch Meisterwerke der Architektur und Malerei fein gebildete Auge der vornehmen Italiener und Franzosen sich ab, und in den Palästen der Fürsten wurde den Schauspielern der prachtvolle Saal für ihre Scene angewiesen, welche denn auch sofort eine gewisse Stabilität annehmen mußte, weil die malerisch und plastisch genaue Herstellung einer großen Anzahl von Scenen in raschem Wechsel, wie sie der dramatisirte Roman nothwendig gemacht haben würde, in jener Zeit einer unausgebildeten Mechanik eben unter die Unmöglichkeiten gehörte. Zudem fielen die Regeln des Aristoteles mit dieser Einheit der Scene zusammen. Die Folge davon war nun aber, daß die Handlung fast gänzlich von der Scene verschwand und grundsätzlich hinter dieselbe verlegt, somit auch der Romanstoff überhaupt als unbrauchbar für dieses Theater erkannt wurde, dagegen nach den für eine entsprechende Dramatisirung bereits fertig gelegten Stoffen der griechischen und römischen Dichter gegriffen werden mußte. Daß die ganze Kunst in diesem Drama sich endlich nur noch auf die Aeußerlichkeit der Rede warf und diese Rede namentlich in Italien sehr bald in den musikalischen Vortrag sich verlor, war ebenso natürlich und nothwendig, als daß die Tragödie des Racine in die Oper Gluck's überging, der den wirklichen Inhalt dieses Tragödienwesens vollständig aussprach. Wir sehen also auf der einen Seite das englische Schauspiel, das aus dem Leben hervorgegangen ist, den Gehalt desselben aber in einer ihm zwar entsprechenden, unseren Sinnen jedoch mangelhaft und unvollkommen erscheinenden Form

zur Aussprache bringt; auf der andern Seite dagegen das Drama der Italiener und Franzosen, das der vollendeten Kunstform zu Liebe einen Inhalt ausspricht, der mit unserem Leben nichts gemein hat. Zwischen diesen beiden Endpunkten schwebt nun aber unsere gesammte dramatische Literatur unentschieden und schwankend hin und her — um so mehr, als nach dem Verblühen jenes englischen Schauspiels und romanischen Dramas es auch den beiden großen Dichtern, welche die Gipfelpunkte der poetischen Entwicklung in Deutschland bilden, verwehrt bleiben mußte, eine erfolgreiche Versöhnung zwischen modernem Lebensgehalte und vollendeter Kunstform des Dramas zu Stande zu bringen. Auf Göthe und Schiller kommt W. nunmehr zu sprechen, und wir folgen ihm auch hier noch in seinen Auseinandersetzungen.

Nach Deutschland drang von Süden her die Oper, die durch üppigste und gesuchteste Ausstattung der Scene recht eigentlich zum Schauspiel geworden, von Norden her aber das englische Schauspiel, das mehr ein bloßes Hörspiel geblieben war. Die mittelalterliche Bühne mußte bald der modernen Platz machen: dies konnte um so eher geschehen, als die deutsche Schauspielkunst ihren Aufschwung auf der Grundlage des bürgerlichen Romanes nahm, der für eine Dramatisirung bei weitem gefügiger erscheinen mußte, als der historische und sagenhafte Roman, den Shakespeare zu dramatisiren hatte. Die Schauspiele dieses Dichters aber konnten für die deutsche Bühne nur gewonnen werden nach Umarbeitungen, die von den Schauspielern jener Zeit ganz im Geiste ihrer Kunst vorgenommen wurden. Dieser Geist ihrer Kunst ließ sie nicht etwa den bunten Scenenwechsel Shakespeare's durch entsprechende Verwandlungen ihrer theatralischen Scene begleiten oder gar die mittelalterliche Bühne Shakespeare's wieder herstellen, sondern bestimmte sie zu Aenderungen, nach denen hier einzelne Scenen ganz weggelassen, dort mehrere Scenen zusammengezogen, in der Hauptsache durch Verlegung der Scenen der Scenenwechsel wesentlich vermindert wurde. Was von der Shakespeare'schen Dichtung bei solchem Verfahren verloren ging, gewahrte man erst vom Standpunkte der Literatur aus. Der neuesten englischen Bühne aber war es vorbehalten, aus Pietät für den literarischen Shakespeare die Erfindungen der Mechanik dahin zu benutzen und zu steigern, daß sie jetzt die Schauspiele ihres großen Dichters unverändert darzustellen vermag. Vor dieser Erscheinung stand nun der moderne Dichter und mußte erleben, daß Das, was im Lesen auf ihn den erhebenden Eindruck der vollendetsten dichterischen Einheit gemacht hatte, vor seinen Augen zu einer unübersehbaren Masse von Realitäten und Aktionen zerfloß, denen seine Phantasie ein harmonisch abgeschlossenes Bild durchaus nicht zu entnehmen vermochte. Die Folge hiervon aber war, daß der Dichter entweder nur noch Literaturdramen für die stumme Lektüre schrieb, oder sich der reflectirten Gattung des antiken Dramas zuwendete, also entweder die vollendete Kunstform oder den unserem Leben entsprechenden Inhalt des Dramas aufgab. So begann Göthe mit Dramatisirung eines Ritterromanes „Götz von Berlichingen", den er in Shakespeare'scher Weise für die Bühne übersetzte, nachträglich aber für die wirkliche Darstellung auf der Bühne umzuarbeiten sich veranlaßt sah, wobei das Gedicht die Frische des Romans verlor, ohne die volle Kraft des Dramas zu gewinnen. Hierauf behandelte Göthe bürgerliche Romanstoffe, die wohl dem geistigen Gesichtspunkte seines Publikums entsprechen mochten, schwerlich aber von ihm aus einer freiwilligen Unterordnung unter den beschränkten Geist der Handlung dieser Stoffe und unter die Stimmung dieses Publikums gewählt wurden, sondern weil er fühlen mochte, daß zur Ermöglichung des Dramas überhaupt eine Unterordnung unter gewisse beschränkende Maximen nothwendig sei. Die höchste Steigerung des dramatisirten bürgerlichen Romans erreichte Göthe im „Egmont", wo er die Umgebung bis zum Zusammenhange weit verzweigter historischer Momente auszudehnen versuchte: gänzlich ab von dieser Richtung ging er schon im Entwurfe zum „Faust", wo er blos die vollendete Form des Drama's benutzte, während er auf die Bühnendarstellung von vorn herein verzichtete. Wenn im „Faust" zum ersten Male mit Bewußtsein der Grundton des eigentlichen poetischen Elementes der Gegenwart, das Drängen des Gedankens in die Wirklichkeit, angeschlagen wird, so ist es höchst wichtig zu beachten, wie Göthe auf diesem Scheidepunkte weder einen wirklichen Roman, noch ein wirkliches Drama, sondern blos ein — Literaturdrama zu Stande brachte. Die eigentliche Blüthe seiner modernen Weltanschauung konnte der Dichter nur in der Schilderung, im Apell an die Phantasie, nicht in der unmittelbaren dramatischen Darstellung uns mittheilen. Griff Göthe später nach der vollendeten Kunstform des Drama's behufs seiner wirklichen Darstellung auf der Bühne, so sah er sich genöthigt, zugleich auch den Stoff dem entsprechend zu wählen, wie wir vornämlich aus seiner „Iphygenia auf Tauris" erkennen. Sobald es ihm nun aber weniger um ein absolutes Kunstschaffen, als um Darstellung des Lebens zu thun war, mußte er wieder auf den Roman zurückgehen, mit dem er denn auch seine dichterische Thätigkeit beschlossen hat. — Schiller begann wie Göthe mit dem dramatisirten Romane unter dem Einflusse des Shakespeare'schen Drama's: der bürgerliche und politische Roman be-

schäftigte seinen dramatischen Gestaltungstrieb so lange, bis er an den modernen Quell dieses Romanes, die nackte Geschichte selbst, gelangte, und aus dieser das Drama unmittelbar zu construiren sich bemühte, wobei sich denn die Sprödigkeit des geschichtlichen Stoffes und seine Unfähigkeit zur Darstellung in dramatischer Form hinlänglich zeigte, wie wir im „Wallenstein" auf das Deutlichste erkennen. Was Shakespeare auf seiner Bühne in weit ausgedehnterem Maße möglich war: ganze Lebensläufe von Personen, die zu einem historischen Mittelpunkte dienen, mit chronistischer Genauigkeit darzustellen, — das mußte Schiller auf der modernen Bühne selbst in Bezug auf eine einzige, an Stoff gar nicht überreiche, Geschichtsperiode mißglücken: blos wegen der Umständlichkeit der Motivirung. Schiller ließ auch die Historie wieder fallen, um sich der vollendetsten Kunstform und mit ihr eines Stoffes zu bedienen, welcher der griechischen Tragödie bis auf die Einführung des „Fatums" nachgebildet war: so entstand „die Braut von Messina", eines der auffallendsten Zeugnisse künstlerischer Spekulation. Seine unter dem ästhetischen Experimentiren merklich erschlaffte dichterische Frische zu retten, nahm er in seinem letzten dramatischen Gedichte „Wilhelm Tell" die dramatische Romanform wieder auf. Während Göthe's praktischer Sinn mit unserem Lebenselemente sich versöhnte durch Aufgeben der vollendeten Kunstform und Weiterbildung der einzigen, in der dieses Leben verständlich sich aussprechen konnte, so verzweifelte dagegen der ideale Schiller an unserem Leben, wie an einer Kunst, die im Zusammenhange mit dem Leben überhaupt stünde. Von den zu literarischen Denkmälern gewordenen Versuchen Göthe's und Schiller's lebt nun aber unsere neuere dramatische Dichtkunst, soweit sie nämlich „Kunst" ist. Wo sie sich zur Darstellung des Lebens anließ, ist sie, um scenisch verständlich und wirkungsvoll zu sein, in die Plattheit des dramatisirten bürgerlichen Romans zurückgefallen: wo sie dagegen einen höheren Lebensgehalt aussprechen wollte, sah sie sich genöthigt als wirklicher mehrbändiger Roman der bloßen Lektüre sich vorzustellen. Und ein Blick auf das Kunstschaffen unserer modernen Dichter ergiebt in Wahrheit denn auch folgende Ordnung der Erscheinungen: Am verständlichsten vermag unser Lebenselement künstlerisch nur der Roman darzustellen; — im Streben nach unmittelbarster Darstellung seines Stoffes wird er dramatisirt; — hierbei erfährt der Dichter die Unmöglichkeit seines Beginnens und drückt den Stoff zur erst unwahren, dann vollständig inhaltslosen Unterlage des modernen Bühnenstücks herab; beim Gewahrwerden seines Versinkens in die Coulissenroutine aber wendet er sich zur Darstellung des Stoffes im Romane zurück, läßt sich dagegen die vollendete Kunstform im wirklichen griechischen Drama thatsächlich vorführen: die „Antigone" des Sophokles und ihre Folgen erscheinen unserem Leben gegenüber als grobe künstlerische Nothlügen; — schließlich bekämpft, verspottet, beklagt und beweint der Dichter in der Literatur-Lyrik den Widerspruch unserer Lebenszustände, der ihm für die Kunst als Widerspruch zwischen Stoff und Form, für das Leben als Widerspruch zwischen Mensch und Natur erscheint.

Mit dem Ausspruche: „wir haben kein Drama und können kein Drama haben" — beschließt W. hier seine Kritik der bisherigen Erscheinungen auf dem Gebiete der dramatischen Kunst. Bis hieher auch ist sein Buch wohl für Jeden verständlich. Die größere Hälfte des zweiten Theiles und den ganzen dritten Theil dieses Buches bilden nun aber Entwicklungen aus der neuen Idee, die er für das „Kunstwerk der Zukunft" aufstellt, auf welche wir erst später in geeigneter Weise näher einzugehen gedenken. Wir wollen dann wenigstens den Versuch machen, die Hauptpunkte jener Entwicklungen zu einem allgemeineren Verständnisse zu bringen. Vorläufig unterbrechen wir uns hier, um demnächst W.'s allerneuestem Buche: „drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an meine Freunde als Vorwort" einen besonderen Artikel zu widmen.

T. U.

Dresdner Briefe.

II. Concerte, das neue Oratorium und die Tempi Reissiger's.

Am 10ten April 1852.

Die Concertsaison scheint vorüber zu sein: ich berichte über diejenigen musikalischen Ereignisse in unserer Stadt, die seit Neujahr stattgefunden haben, in meinem vorigen Briefe aber nicht erwähnt worden sind. Da wird denn hauptsächlich von den Concerten zu sprechen sein.

Größere Concertaufführungen gab es hier zum Besten des Wittwenfonds der königl. Kapelle an der Aschermittwoch und am Palmsonntage. In der ersteren hörten wir die Symphonien in C-Dur von Mozart und in C-Moll von Beethoven, Frl. Vibrans in einer Sopranarie aus Elias, Hrn. Tichatscheck in der Kirchenarie von Stradella und eine Declamation unserer ausgezeichneten Schauspielerin Frau Bayer-Bürck. Am Palmsonntage kam ein neues Oratorium „David" von Reissiger und die A-Dur Symphonie von Beethoven zur Aufführung. Die Zahl der größeren Concerte in Dresden ist verhältnißmäßig gering: stehend sind neben den beiden eben genannten nur noch das Concert zum

Besten des Pensionsfonds für den Theaterchor im November und ein Armenconcert der Kapelle im Sommer. Um so mehr dürfte die Forderung gerechtfertigt sein, in diesen Concerten durch Aufführung ganzer größerer Werke der bedeutenden Mittelaufwendung am würdigsten zu entsprechen. Aus Mangel an der nöthigen Zeit zur gehörigen Vorbereitung hat sich gleichwohl der Gebrauch gebildet, fast nur am Palmsonntage ein Oratorien- oder Cantatenwerk neben einer Beethoven'schen Symphonie zu Gehör zu bringen, für die übrigen Concerte aber Mannichfaltigkeitsprogramme aufzustellen, deren einzelne Nummern noch dazu nur selten auf Neuheit Anspruch machen. Nun, man muß eben zufrieden sein, wenn das Mögliche geschieht! Jedenfalls aber darf verlangt werden, daß die Programme der Mannichfaltigkeitsconcerte nach Inhalt und Anordnung den ästhetischen Anforderungen entsprechen, die eine höhere Kunstintelligenz an sie stellt, und daß die gerechten Ansprüche der lebenden Componisten gehörige Berücksichtigung dabei finden. Unpassend aber erschien mir am Aschermittwoch die Declamation, wie überhaupt eine jede trockene Recitation zwischen Instrumentalorchester und menschlichen Gesangstimmen; an unrechter Stelle erschien mir ferner die Arie Mendelssohn's mit ihrer etwas judaisirenden Musik unmittelbar nach einer Jupiter-Symphonie. Freilich: Frau Bayer-Bürck ist ein Liebling unseres Publikums, und in Frl. Vibrans wurde demselben eine junge Dame vorgeführt, die für die hiesige Oper ausgebildet wird und — ihren gegenwärtigen Gesangsleistungen nach zu urtheilen — dieser Oper einst zur Zierde gereichen dürfte; die Wittwen und Waisen aber der seligen Kapellmitglieder schreien nach Brod, wie die Verwalter ihrer Pensionskasse nach Geld, — und vor solchem Geschreie verstummt alle Aesthetik! Ungerecht jedoch gegen die Lebenden — Schaffenden wie Genießenden — bleibt es, wenn man in einer Stadt, wo von Schumann's Symphonien noch gar keine, von den Symphonien Mendelssohn's und Gade's aber erst je eine zur Aufführung gekommen ist, an einem Concertabende eine Beethoven'sche und eine Mozart'sche Symphonie giebt. Noch sei aus dem Programme des in Rede stehenden Concerts die herrliche Arie Stradella's hervorgehoben: Hrn. Tichatscheck's Stimme und Gesangsweise eignen sich ganz vorzüglich für den Vortrag derartiger Vocalcompositionen, und dieser Umstand in Verbindung mit einer Orchesterbegleitung, welche zahlreiche Bratschen, Violoncells und Contrabässe aufzuweisen hatte, brachte das Musikstück zu einer außerordentlichen Wirkung.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am Charfreitage, den 9ten März, wurde zum Besten des Orchester-Pensionsfonds die Bach'sche Matthäuspassion in der Universitätskirche aufgeführt. Die Solis hatten Frl. Mayer, Frau C. M. Dreyschock sowie die HH. Behr und Schneider übernommen, die Chöre bestanden aus den Mitgliedern der Singakademie u. a. Vereinen. Die diesmalige Ausführung dieses äußerst schwierigen Werkes blieb weit hinter der zurück, welche Mendelssohn vor 11 Jahren am Palmsonntage in der Thomaskirche veranstaltete, obgleich damals das Werk den Sängern, wie dem Orchester so gut wie neu war, denn es war seit Bach's Zeiten in Leipzig nicht gehört worden und gehörte schon zu den vergessenen Größen. Ein Mangel an hinreichenden Proben oder vielmehr die vielen nachlässig und unregelmäßig besuchten Proben waren nur allzu sehr sichtbar, so daß es oft nur der Gewandheit und der Umsicht des Hrn. Kapellmstr. Rietz zu danken war, daß das Ganze an gewissen Stellen noch zusammenhielt und zusammenblieb. Das Orchester hatte aber jedenfalls zu wenig Proben gehabt, denn es war keineswegs fest. Hr. Schneider sang die Tenorpartie und gab sich unverkennbare Mühe, seine schwierige Aufgabe genügend zu lösen; wenn ihm dies nicht in allen Stücken gelang, so liegt das eben an der großen und einem Theatersänger ungewohnten Schwierigkeit der Partie. Auch die Sängerinnen Frl. Mayer und Frau Dreyschock schienen sich in den ernsten und großen musikalischen Formen des alten Meisters nicht recht wohl zu fühlen und während erstere Dame fast stets im Kirchengesange Treffliches leistet, vermochte sie sich dies Mal nicht recht geltend zu machen. Die beste Leistung war die des Hrn. Behr; er sang mit Würde und inniger Wärme. Ueber den Gesang des Herrn, welcher die Partien des Judas, Pilatus und Kaiphas vortrug, wollen wir mit menschenfreundlicher Schonung hinweggehen und den guten Willen für die That nehmen. F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Das neu engagirte Opernpersonal am Theater in Breslau hat sich in den beiden bis jetzt stattgefundenen Vorstellungen (Regimentstochter und Montecchi und Capuleti) die lebhafteste Anerkennung zu verschaffen gewußt. Für erste Rollen ist Frl. Fischer aus Prag, für das lyrische und graziöse Fach Frau Moritz und als lyrischer Tenor Hr. Heinrich aus Königsberg gewonnen. Besonders hat Frau Moritz Enthusiasmus erregt, trotzdem, daß sie in Partien auftrat, welche die in Breslau so sehr beliebte Frl. Babnigg bisher gab. Ein Berichterstatter sagt über diese Sängerin: „Die Julia (in der Bellinischen Oper) der Mad. Moritz hat uns in hohem Grade befriedigt. Gesang, wie Spiel waren ohne Ueberladung, ohne erkünstelten Affekt und von einer recht wohlthuenden Einfachheit, der ele-

gische Charakter der Rolle durch ein äußerst zartes Colorit hervorgehoben. Die Sängerin hat über keine großen Mittel zu gebieten, aber sie forcirt auch nichts und ihre Gesangsweise ist eben so kunstverständig als geschmackvoll".

Der Pianist Dupont hat mit großem Beifall in einem Hofconcert in Berlin gespielt. Auch dem Pianisten Ehrlich aus Dresden wurde diese Ehre zu Theil.

Der Tenorist Ander, mit dem die Verwaltung der königl. Oper in Berlin in Unterhandlung wegen Engagements steht, soll siebentausend Thaler jährliche Gage fordern.

Musikfeste, Aufführungen. Am 16ten März ist in einem Concerte der Musikgesellschaft zu Zürich die Ouvertüre zu Wagner's „Tannhäuser" unter Leitung des Componisten zur Aufführung gekommen. Auch geht man damit um, Ende April den „fliegenden Holländer" zu geben — die einzige Oper Wagner's, deren Darstellung die Kräfte eines Züricher Theaters gewachsen sein dürften. — Wir benutzen die Gelegenheit dieser Mittheilung, um zugleich die hier und da ausgesprochene Ansicht zu berichtigen, als ob W. bei dem Züricher Kunstleben officiell betheiligt, dort angestellt sei. Er hat sich im Gegentheil in Zürich niedergelassen, in der Hoffnung, hier auf keine Weise zu einer Betheiligung an dem öffentlichen Kunsttreiben verführt zu werden. Er lebt in der vollständigsten Zurückgezogenheit. Nur konnte er es dem Wunsche einiger Freunde nicht abschlagen, dem dasigen kleinen Orchester versuchsweise eine Beethoven'sche Symphonie einzustudiren, und deren öffentliche Aufführung in einem der Concerte der Züricher Musikgesellschaft zu leiten. Diese Aufführung fiel, trotz der beschränkten Mittel, über alles Vermuthen gut aus, und die Züricher Musikfreunde ließen es sich von nun ab angelegen sein, ihn um die Wiederholungen ähnlicher Aufführungen zu bitten, was er in der Weise zugestanden hat, daß er ab und zu in einigen wenigen Concerten vorzugsweise Beethoven'sche Compositionen zur Aufführung bringt. Dies geschieht jedoch, ohne daß er sich um die eigentlichen Concerte im mindesten kümmert.

Am Charfreitage wurde, wie alljährlich, der „Tod Jesu" in der Singakademie unter Leitung des Musikdir. Grell aufgeführt, welcher bis zum 1sten November Rungenhagens Stelle provisorisch vertritt. Ueber die regelmäßig alle Jahre wiederkehrende Vorführung des Graun'schen Werkes meint die „Nationalzeitung" sehr richtig, es dürfte wohl endlich an der Zeit sein, auch andere mehr den Bedürfnissen der modernen Menschheit entsprechende Werke aufzuführen und den „Tod Jesu" vielleicht nur alle drei Jahre einmal zu bringen. Solche dreijährige Aufführungen würden gewiß vollkommen genügen, um das Werk vor dem Vergessenwerden zu bewahren.

Neue Opern. P. v. Lindpaintner hat eine große Oper vollendet „Giulia oder die Corsan", Text von Lewald, welche demnächst in Stuttgart zur Aufführung kommen wird.

Vermischtes.

Frl. Wertheimber, welche in Paris in Grisar's „Glöckner von Brügge" sehr gefallen hat, wird daselbst in einer männlichen, ursprünglich für den Sänger Bataille geschriebenen Rolle auftreten und diese Partie in derselben Tonlage wie Bataille singen.

In Paris macht jetzt eine Improvisatrice auf dem Piano viel Aufsehen. Dieselbe heißt Juliette Drillon und ist im Stande über jedes ihr gegebene Thema auf dem Piano zu phantasiren. Kürzlich improvisirte sie hinter einander eine Phantasie über „Macbeth", eine über Volkslieder und ein idyllisches Tongemälde. Die junge Dame reist nach Deutschland.

Die „Rheinische Musikzeitung" bringt in Nr. 38 vom 20sten März einen Angriff gegen das Urtheil dies. Bl. über Henriette Sontag, der sich durch seine Confusion auszeichnet. Was dem Kritiker in Nr. 7 unserer Zeitschrift entgegen gehalten wird, um ihn zu schlagen, — die technischen Vorzüge des Gesanges der Sontag — findet sich fast mit denselben Worten bei uns, so namentlich S. 70, Sp. 2 und S. 71, Sp. 1 anerkannt. Nicht die technischen Vorzüge des Gesanges der Sontag bestreiten wir, wohl aber die künstlerische Verwendung derselben, wir tadeln den Mangel einer solchen. Auch eine bloße Technik, wenn sie vollendet auftritt, ist etwas sehr Anerkennenswerthes, auch zu ihr gehört Talent; die weitere Frage aber ist, ob man bei einer solchen untergeordneten Talentäußerung als einem Letzten stehen bleibt, ob man eine solche zum Zwecke der Darstellung macht, oder eine vollendete Technik für höhere künstlerische Anforderungen verwendet. Jenes untergeordnete Talent gestehen wir der Sontag gern zu, und würden nichts dagegen haben, wenn sie dem entsprechende Erfolge fände. Ihre gegenwärtigen Erfolge aber standen im Mißverhältniß zu ihren Leistungen. Wenn derartige in ihrer untergeordneten Sphäre allerdings vorzügliche Leistungen so, wie es geschah, anerkannt werden, was bleibt dann für die höchste Kunst übrig! Wir erkannten in dieser Erscheinung einen offenbaren Rückschritt des allgemeinen Kunstbewußtseins und hielten es darum für unsere Pflicht, einem solchen entgegen zu treten. Wie sehr wir Recht hatten, beweist die gegenwärtige Stimmung des Publikums. Es war ein kurzer Rausch des Enthusiasmus, der schon jetzt sich sehr abgekühlt hat. Schon jetzt hört man bei uns allgemein, daß doch die Leistungen der Johanna Wagner z. B. etwas ganz Anderes seien. — Alle diese Hauptpunkte scheint der rheinische Kritiker gar nicht verstanden zu haben. Er beschränkt sich darauf, Dinge zu erhärten, die wir gar nicht bestreiten, wo er aber beweisen sollte, wo er eine andere, begründete Ansicht uns gegenüber zu stellen hätte, — schimpft er. Darauf ist anständiger Weise nichts zu erwidern. Ueberhaupt war es merkwürdig, so weit wir beobachten konnten, in allen Journalen die Partei für die Sontag uns gegenüber ergriffen, nur Floskeln, leeren Redensarten zu begegnen. Eine selbstständige begründete Ansicht trat nirgends hervor: überall ein bloßes Nachsprechen des allgemeinen Geredes. —

Die Berliner „Nationalzeitung" brachte in voriger Woche die Einleitung einer ausführlicheren Besprechung der Schrift „Oper und Drama" von Wagner. Läßt sich nun schon die Einleitung nicht ganz übel an, so müssen wir doch den Verf. sehr bald auf Abwegen erblicken. „Nichts in dem Buche", heißt es u. A., „verletzt Gefühl und Vernunft und erschwert die Gerechtigkeit gegen den Autor mehr, als dieser Cynismus des Verneinens, diese trunkne Zerstörungswuth, die nichts respectirt" u. s. w. Es ist ein seltsamer Widerspruch, daß Diejenigen, die auf anderen Gebieten nicht eben die Vertreter des Bestehenden sind, in musikalischen Dingen hartnäckig am Hergebrachten festhalten, daß sie, die sonst den Fortschritt wollen, hier jeder Weiterentwicklung entgegentreten. So bringt Kühne's „Europa" eine hämische Correspondenz aus Weimar über die Aufführung des „Benvenuto Cellini", worin mit Schadenfreude berichtet wird, die Oper habe Fiasco gemacht, so klagt eine Correspondenz aus Weimar im „deutschen Museum" von Prutz über die entschwundene Größe, erwähnt aber mit keinem Worte der großartigen Thätigkeit Liszt's. Liszt ist fast der Einzige in unserer Zeit, der durch seine praktische Wirksamkeit die Grundsätze darlegt, welche der Tonkunst der Gegenwart gegenüber die einzig richtigen sind, an den sich die Hoffnung auf Befreiung aus unserem musikalischen Philisterthum knüpft. Wir haben des nutz- und gesinnungslosen Geredes über Musik in der gesammten Presse genug, und man muß sehr beklagen, wenn die besseren Blätter, an deren Zustimmung uns gelegen, in musikalischen Dingen sich nicht über das Gewöhnliche erheben.

Druckfehler-Berichtigungen. In Nr. 15, S. 178, Spalte 2, Zeile 17 von unten lese man: „scheint vorzugsweise für Schüler obschon mit ꝛc." anstatt: „scheint für Schüler mit ꝛc."

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Concertmusik.

Concertstücke.

D. Gerke, Op. 43. Kampf und Sieg. Grosses Concertduo für zwei Violinen. **Minden, Fiszner u. C.** 2 Thlr.

Arrangements.

A. Walther, Op. 9. Symphonie (Nr. 1, Es-Dur) für Orchester. Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten. **Leipzig, Kistner.** 2 Thlr. 10 Ngr.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte mit Begleitung.

R. Schumann, Op. 105. Sonate in A-Moll für Pianoforte und Violine. **Leipzig, Hofmeister.** 2 Thlr.

Für Pianoforte.

L. Ehlert, Op. 17. Phantasie für das Pianoforte. **Berlin, Schlesinger.** ⅔ Thlr.

— —, Op. 20. Lieder und Studien für das Pianoforte. **Ebend.** ½ Thlr.

Für Pianoforte zu vier Händen.

L. Ehlert, Op. 18. Clavierstücke zu vier Händen. Heft 1. **Berlin, Schlesinger.** 25 Sgr.

H. Sattler, Op. 17. Sechs Scenen aus dem Leben der Jungfrau. Musikalische Dichtungen für das Pianoforte zu vier Händen. **Blankenburg, C. A. Brüggemann.** 16 gGr.

Lieder und Gesänge.

Jos. Dessauer, Op. 52. Zwei Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Nr. 1. Das Mädchen, Gedicht von Mosenthal; Nr. 2. Sehnsucht, Gedicht von Em. Geibel. **Wien, Mechetti.** Nr. 1 und 2. à 10 Ngr.

Es reihen sich diese beiden Gesänge den übrigen derartigen Werken des Componisten an. Einfachheit, fließende Behandlung der Singstimme und richtiges Auffassen des Textes zeichnen sie aus. Die Begleitung ist leicht, ohne trivial zu werden.

Ludwig Meinardus, Op. 3. Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Heft 1. Die Wallfahrt nach Kevlaar, von H. Heine. **Berlin, Stern u. Comp.** ½ Thlr.

Wilh. Baumgartner, Op. 10. Sechs kleine Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. **Leipzig, Senff.** 20 Ngr.

E. Kronach, Op. 2. Frühlingsmelodien. Vier Lieder aus Adolf Böttger's Gedichten für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. **Leipzig, Whistling.** 15 Ngr.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Julius Otto, Fünf Quartetten für Männerstimmen. Gedichtet von Carl Gärtner. Leipzig, Merseburger. Partitur und Stimmen, 1 Thlr. 10 Ngr. Stimmen allein, 1 Thlr.

Der fleißige Componist wird den Kreis seiner zahlreichen Freunde und Verehrer durch diese Quartetten nicht vermindern. In dem ersten derselben — Frühlingslandschaft — bewährt er von Neuem seine glückliche Begabung für den komischen Genre, während die vier übrigen — Freud' und Leid, Oede, Herzeleid und Liebeslenz — elegischen Charakters sind. Wir empfehlen diese auch äußerlich hübsch ausgestattete Sammlung allen Männergesangsvereinen.

Wilh. Baumgartner, Op. 11. Sechs Lieder für vier Männerstimmen. Leipzig, Senff. 1 Thlr. 15 Ngr.

Instructives.

Für Pianoforte.

C. G. W. Herdtmann, Op. 81. 22 Uebungsstücke für das Pianoforte für die ersten Anfänger, die noch keine Octave spannen können. 3 Hefte. Leipzig, Hofmeister. à Nr. 12½ Ngr.

Diese Uebungsstücke sind ihrem Zwecke entsprechend und auch zum Theil melodiös. Sie gehen vom Leichten zum Schwereren fort, und wenn sie auch nichts Neues oder besonders Hervorstechendes bieten, so sind sie doch immer für Anfänger zu empfehlen.

Fr. Brauer, Praktische Elementar-Pianoforte-Schule. Vierte durchgesehene Auflage. Leipzig, C. Merseburger. 1 Thlr.

Die schnell auf einander gefolgten Auflagen dieses Werkchens sprechen für dasselbe. Es ist aus einer erfahrenen Feder geflossen, wenn es auch eigentlich nur aus Uebungsstücken in zweckmäßiger Fortschreitung besteht. Die Musiklehre — so weit sie auch der erste Anfänger wissen muß — so wie Haltung der Hand ꝛc. ist hier dem Lehrer selbst überlassen, denn die äußerst kurzen Andeutungen, welche der Verfasser in den Vorworten zur zweiten und dritten Auflage giebt, können blos als Winke für den Lehrer betrachtet werden. Die Empfehlung des schriftlichen Transponirens der Tonleitern, welches der Schüler vorzunehmen hat, ist gewiß sehr gut, nur hätte der Verf. dabei die unpassenden Ausdrücke „ganzer und halber Ton" nicht anwenden sollen. Das Verständniß einer so dunklen Bezeichnung erfordert eine weitschichtige Erklärung, und viel eher begreift ein Kind die Sache, wenn man zu ihm von einer großen und kleinen Tonstufe spricht. — Eine Erklärung der gebräuchlichsten italienischen und französischen Kunstausdrücke ist beigefügt.

Fr. Brauer, Leichte und angenehme Uebungsstücke zu vier Händen in stufenweiser Folge für Anfänger im Pianofortespiel. Zweite Auflage. Nr. 1. Leipzig, in Commission bei C. Merseburger. 6 Ngr.

Es enthält dieses Heftchen zwölf kleine Uebungen, für die ersten Anfänger berechnet, welche ihrem Zwecke vollkommen entsprechen und daher Empfehlung verdienen.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Lieder und Gesänge.

Fr. Kücken, Op. 36. Nr. 5. Steckbrief, für Tenor oder Sopran mit Begl. des Pfte. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.

Es ist dies ein Arrangement des bekannten Männerquartetts gleiches Namens, und wird auch in dieser Form den Verehrern des Componisten willkommen sein.

Carl Eckert, Op. 21. Er liebt mich nur allein! Schweizergesang, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.

Der Titel besagt weiter, daß Madame Henriette Sontag diesen „Schweizergesang" in London im Theater und in Concerten oft gesungen habe, ferner, daß auch ein Arrangement mit Brummstimmen-Begleitung existirt. Von Mad. Sontag gesungen mag diese ziemlich fade Composition vielleicht dadurch — aber gewiß auch nur dadurch — etwas an Interesse gewinnen. Herrlich und über alles Lob erhaben ist aber die Idee mit der Brummstimmen-Begleitung.

Fr. Kücken, Op. 57. Zwei kleine Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Nr. 1. Schlummerlied, Nr. 2. Durch die Nacht. Hamburg, Niemeyer. ½ Thlr.

Zwei anspruchslose Liederchen in des Componisten bekannter Weise. Sie sind einfach und sangbar, wie es die Texte verlangen. Eine falsche Betonung scheint uns in der zweiten Hälfte des zweiten Liedes zu sein. Der Text heißt an der betreffenden Stelle: „Wärst (nämlich der Mond) ein Spiegel du zur Stund'" und: Die Liebste möchte „Mich herzinnig lächeln sehen". Es ist das „Wärst" und das „Mich" durch eine Fermate so betont, als wenn Alles auf diese beiden Worte ankäme, während doch die Worte „Spiegel" und „herzinnig" dem Sinne des Ganzen nach markirt sein müßten.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. № 17. Den 23. April 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.
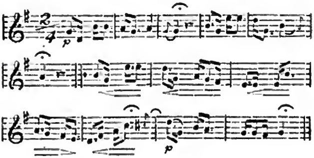
Die Musik der Ungarn.

Die ungarische Musik trägt einen so originalen Charakter in sich, unterscheidet sich so wesentlich von der Musik aller übrigen europäischen Völker, daß es für den Musiker jedenfalls, aber auch für den Dilettanten jeden Grades von Interesse sein muß, aus der Feder eines Kenners zum ersten Male etwas Näheres und Gründlicheres darüber zu erfahren. Der unterzeichnete Verfasser dieser Zeilen machte in den Jahren 1849—51 von Wien aus, wo er seine musikalischen Studien bei Sechter zu vollenden beabsichtigte, mehrere Male Ausflüge nach Ungarn, wobei zwar Pesth zunächst der Zielpunkt war, aber auch die entfernteren Gegenden an der Theiß nicht unbesucht blieben.

Seine Gedanken über ungarische Musik folgen hier, so weit er sie bei dem karg zugemessenen Maaß von Geld und Zeit auf seinen Reisen zu verfolgen im Stande war. Verständigen wir uns aber vor Allem darüber, was unter ungarischer Musik zu begreifen ist.
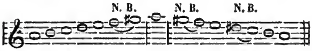
Bekanntlich sind von den 16 Millionen, welche Ungarn bewohnen, höchstens der vierte Theil Magyaren, d. h. Abkömmlinge der asiatischen Horden, welche im 9ten Jahrhundert nach Europa zogen, durch das eiserne Thor in's jetzige Ungarn drangen und sich hier die großen Ebenen diesseits und jenseits der Theiß und das Donaugebiet aufwärts bis Comorn zu Wohnplätzen wählten. Der größte Theil der Bewohner Ungarns sind aber Slaven, ein nicht unbedeutender Deutsche und Walachen, der kleinere Theil: Juden und Zigeuner. Bei diesem großen Völkergemische darf man wohl fragen, welchem dieser Stämme das, was wir im specifischen Sinne „ungarische Musik" nennen, seinen Ursprung verdanke? Ist ungarische Musik gleichbedeutend mit magyarischer, oder mit der Musik der Slaven, Deutschen, Walachen, Juden oder Zigeuner, welche Ungarn bewohnen? Die beiden letzten Nationen sind schon im Voraus in Betreff der Originalitätsfrage ausgeschlossen: denn Juden und Zigeuner können wohl Vorhandenes benutzen und zu seiner Ausbildung schöne Beiträge liefern, nimmermehr aber in irgend einem Zweige der Kunst oder der Gewerbe dem Lande, in welchem sie als geduldete Minorität zerstreut leben, ein nationales Gepräge aufdrücken, und daß dies auch in Ungarn nicht der Fall war, werden die folgenden Blätter zeigen. Da der Charakter der ungarischen Musik, wie schon bemerkt, sich wesentlich von dem aller übrigen europäischen Musik unterscheidet, so kann sie aber auch weder slavischen noch germanischen Ursprungs sein; denn weder die Musik der Deutschen, noch die der slavischen Stämme: Polen, Russen, Böhmen u. s. w., hat mit der ungarischen Nationalmusik irgend eine Aehnlichkeit; und somit steht fest, daß die ungarische Musik rein magyarischen Ursprungs ist, ohne daß damit verneint werden soll, daß, sowohl die physische Beschaffenheit des

Landes, als die nicht magyarischen Stämme selbst, welche Ungarn bewohnen, mehr oder weniger Einfluß auf die Entwicklung dieser Musik ausgeübt haben. Was ist es nun aber, das die ungarische Volksmusik in ein so fremdes Verhältniß zu aller übrigen europäischen Musik setzt? Es ist dies vor Allem ihr „Rhythmus", der Rhythmus sowohl die Tacttheile, als der Tactordnungen. Während nämlich alle übrige abendländische Musik in den geraden Tactarten ($\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$ Tact u. s. w.) in der Regel den Accent auf die guten Tactglieder 1 und 3 fallen läßt, so findet in der ungarischen Musik gerade das Gegentheil statt. Unsere schlechten Tacttheile sind für sie die guten, und wenn wir auf 1 und 3 den Accent legen, so accentuirt der Ungar in den meisten Fällen 2 und 4. Dieser Rhythmus giebt der ungarischen Nationalmusik den Charakter des Heroischen, Herausfordernden, Stolzen, zugleich drückt er aber auch die noch rohere, ungebrochene Gemüthsart dieser kriegerischen und ritterlichen Nation aus. Ferner treffen wir in einer ganzen Reihe von magyarischen Volksweisen den Wechsel von geraden und ungeraden Tactzahlen: und namentlich sind es 7tactige Rhythmen, die sehr häufig vorkommen. Da die ungarische Volksmusik (und von dieser rede ich vorerst) blos die geraden Tactarten kennt und von einem $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$ oder $\frac{9}{8}$ Tact u. s. w. gar nichts weiß, so tritt in den ungarischen Volksweisen, wo die 3-, 5- und 7tactigen Rhythmen vorkommen, gleichsam ein Ersatz für den gänzlichen Mangel dieser Musik an ungeraden Tactarten ein. Diese ungeraden Tactrhythmen sind zwar durchaus nicht Gesetz in der ungarischen Volksmusik; im Gegentheil ist, namentlich, was die eigentliche Tanzmusik betrifft, der 4tactige Rhythmus ebenfalls herrschend. Ich erlaube mir hier eine der innigsten und schönsten ungarischen Melodien, in welchen diese merkwürdige Erscheinung vorkommt, als Beleg beizusetzen. Sie lautet, wie folgt:

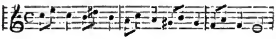


und außerdem kommt sie in einer Menge von Volkstänzen vor, daher der gute Nägeli irrt, wenn er in seinen geistreichen Vorlesungen über Musik S. 42 behauptet, daß „alle Tänze aller Nationen aus nicht mehr und nicht weniger als viermal vier Tacten bestehen".

Aber nicht blos durch ihren Rhythmus, auch durch ihre Melodie, oder nicht blos extensiv, sondern auch intensiv, unterscheidet sich die ungarische Musik von der des übrigen Europa. Einmal ist es die vorherrschende Neigung zu dem Mollgeschlecht, durch welcher die betreffende Musik ihren orientalischen Charakter im Allgemeinen verräth; sodann ist es aber noch ganz besonders die Art und Weise, wie sich der magyarische Apollo in diesem düsteren Anzuge bewegt. Die übermäßige Secunde spielt nämlich eine bedeutende Rolle in den ungarischen Mollweisen. Versuchen wir es, den melodischen Charakter der letzteren, abgesehen von ihrer besondern Anwendung, auf die allgemeine Richtschnur der Tonleiter zurückzubringen, so bekommen wir folgendes Schema der ungarischen Mollweisen:
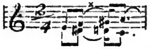


So heißt es z. B. in dem berühmten Rákoczy-Marsch
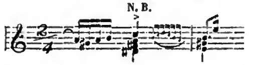


u. s. w.

Und eine ebenso ächte magyar nota (ungarische Volksweise) fängt also an:
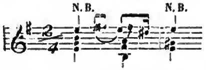


u. s. w.

Hier ist die übermäßige Secunde sogar in aufwärtsgehender Richtung gebraucht. Die übermäßige Secunde, welche in melodischer Hinsicht so gern gebraucht, macht sich auch in der Harmonie der ungarischen Musik in einem Accorde geltend, den die Mollweisen dieser Nation überaus lieben. Es ist dies der übermäßige Quintsextaccord oder der Accord mit reiner Quinte und übermäßigen Sexte wie ihn meistens gegen das Ende ihrer Melodien hin, aber auch schon früher, eine große Anzahl ungarischer Mollweisen, namentlich in ihren Lassu's (Adagios) haben; z. B. führen wir die begonnene Mollweise noch um einige Tacte weiter, so bekommen wir zu hören:

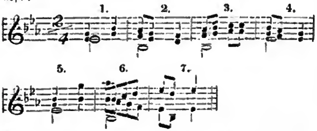


Als weitere Eigenthümlichkeit der ungarischen Mollweisen können wir anführen, daß dieselben sämmtlich im Duraccord mit großer Terz schließen, wenigstens

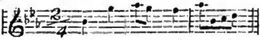
machen die ungarischen Zigeuner, über deren gelungene Auffassung dieser Musik unten Mehreres zu lesen ist, stets diesen Schluß und der ungarische Musiker erkennt ihn wenigstens als adäquat dem Geist seiner Nationalmusik an, wenn er selbst auch nicht immer dies beobachtet. Zeigen wir dies an der bei jeder ächten magyar nota (ungarische Weise) wiederkehrenden, charakteristischen Schlußformel:
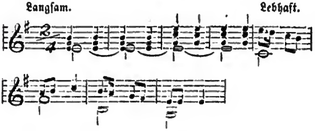


Abgesehen von der minder wesentlichen, wenn gleich charakteristischen Erscheinung der eine Mollweise beschließenden Durharmonie (die zwar auch in deutschen Musiken, bei Seb. Bach u. s. w. häufig vorkommt, aber nicht, wie in der ungarischen Musik, als eine *volksthümliche*) haben wir hier zugleich die rhythmische Sonderbarkeit wahrnehmen können, daß der Schluß des melodischen Accents auf einen schlechten Tacttheil fällt: und dies ist durchgehends in der ungarischen Musik der Fall. *Die vorhin angegebene Formel ist rhythmisch, melodisch und harmonisch die ächte Schlußformel jeder magyar nota* und war es auch in jener weiter oben angeführten 3- und 7tactig rhythmisirten Dur-Melodie. Am auffallendsten tritt der ungerade Tactrhythmus da hervor, wo die *Melodie* selbst einem solchen nach unserem Gefühl zu widerstreben scheint. So lautet z. B. ein überaus zierlicher csárdás (sprich: Tschaardaasch, der Name des ungarischen Volkstanzes und der entsprechenden Tanzmusik) in seinem 2ten Theile also:



Wer meiner Leser erwartet nicht, daß nach Tact 5 fortgefahren würde:



Bei wem, der noch nicht an diesen Rhythmus gewöhnt ist, ruft er nicht das peinliche Gefühl der Unbefriedigung hervor? Dies noch eine kleine Episode den Rhythmus betreffend und jetzt wieder an unsere, die Harmonie der ungarischen Volksweisen, betreffenden Bemerkungen. Wir haben schon gesagt, daß die ungarische Musik vorzüglich sich zum weichen Tongeschlechte hingezogen fühle. Sie schüttet ihre Klage, ihren Schmerz am liebsten in den Schoos der weiblichen Tonart, sie haucht diese Gefühle, welche ihr vorzugsweise eigen sind, am liebsten in den Armen dieses Thränengeschlechts aus, ja auch da, wo sie sich in das frische Dur geworfen, kehrt sie gern, gleichsam aus Heimweh, zu der verlassenen Geliebten zurück. Ein kurzes überaus anziehendes Beispiel kann ich mich nicht enthalten, meinen Lesern hier mitzutheilen. Nachdem sich die magyar nota in dunkler, dahinbrütender, karawanenmäßig sich langsam fortbewegender Weise einige Tacte ergangen, fällt sie in's frische Dur, sinkt aber ebenso schnell ermattet in die Arme des Mollgeschlechts zurück. So zeigt sich uns dieser Dualismus der Gefühle in folgendem kurzen Sätzchen:



Um wie viel edler und verklärter ist dagegen eine Klage, welche in Dur ihren Schmerz männlich erträgt! Welche Wehmuth spricht sich in den irischen und schwäbischen Volksgesängen aus, trotz dem, daß sie alle in Dur sich bewegen! Hievon wird aber weiter unten noch mehr die Rede sein, wenn wir vom Geiste der ungarischen Volksmusik im Verhältniß zu den Volksweisen anderer Nationen ausführlicher zu sprechen Gelegenheit haben, und nun noch einige Worte über die harmonische Begleitung, welche die ungarischen Weisen erfordern. Fürs Erste sind hier alle die Künste des Contrapunkts, wodurch Octavenfortschreitungen vermieden werden sollen, *auszuschließen*, wenn nicht blos die Melodie, sondern auch ihre harmonische Unterlage ächt magyarisch sein soll. Wer an eine ächt ungarische Melodie den Hebel und die Zange seiner Schulgelehrsamkeit oder das System unserer modern-deutschen Tonkunst anlegen will, der verdirbt sie gänzlich. Es kann zwar Fälle geben, wo z. B. die Gegenbewegung nicht wohl vermieden werden kann, aber in sehr vielen Fällen ist es der motus rectus oder die gerade Bewegung, welche mit Ausnahme der Fortschreitungen in reinen Quinten, in der Stimmenöconomie einer magyar nota die einzig ächte, dem Geiste der bestimmten Weise vollkommen entsprechende Begleitung abgiebt, und wenn noch so viel Octavenfort-

schreitungen dabei herauskämen. Leider hat ein Theil der Ungarn selbst, welcher in dem Systeme unserer Kunstmusik erzogen wurde, darüber das Gleichgewicht verloren, sieht die Weisen seiner Nation durch die Brille des erlernten System's an und verdirbt, wo er gut machen will. So habe ich jene oben angeführte Stelle des Rácoczy indulo (indulo=Marsch) fast in allen gedruckten ungarischen Bearbeitungen, außer den Franz Liszt'schen, nicht nur harmonisch, sondern zum Theil sogar melodisch, verdorben und verfälscht gesehen: melodisch statt dis ein d, harmonisch: statt des motus rectus in Octaven und Sexten, den künstlicheren motus contrarius, welcher hier durchaus nicht an seinem Platze ist; also statt



bekommt man zu lesen:



und was dergleichen Ketzereien mehr gegen den Genius der ungarischen Muse sind. Am tollsten hat es da der jetzige Kapellmeister am ungarischen Nationaltheater in Pesth, Erkel, getrieben, der in seiner Bearbeitung des Rácoczy indulo ein wahres Monstrum von Geschmacklosigkeit und Verzerrung des ächten der musikalischen Welt zu bieten wagt. Ich warne daher alle allfallsigen Liebhaber vor derselben und bitte, sich nicht durch die flotte Dedication an Franz Liszt, dessen Brustbild zum Schild der Erkel'schen Verzerrungen herhalten muß, täuschen zu lassen. Es gereicht freilich dem Kapellmeister des ungarischen Nationaltheaters in Pesth nicht zur Ehre, daß ihm ein Ausländer, der sich im Ganzen nicht länger als 3 Monate in Ungarn aufgehalten, sagen muß, was ungarische Musik ist! Ueberhaupt existirt meines Wissens bis dato noch keine ächte Auffassung des Räcozy-Marsches gedruckt: weil aber tadeln leichter ist, als besser machen, so erkläre ich hiemit mich bereit, auf Verlangen eine solche zu geben, die jeder Ungar von ächtem Schrot und Korn als die wahre erkennen wird. Indessen bleibt es immerhin ein Wunder, daß bei dem großen Gemische von Nationalitäten dennoch die ungarische Musik in ganzen Familien und Gegenden in ihrer Ursprünglichkeit sich erhalten hat. Von Magyaren nenne ich hier die hervorragende Erscheinung einer Emilie von Kabinyi, durch Geburt und Geist eine der ersten Frauen ihrer Nation. Magyarin von Leib und Seele, ist sie es auch in dem Theile des nationalen Lebens, welcher sich in den Strahlen der Tonkunst sonnt. Ich hatte in Pesth das große Glück, diese Dame kennen zu lernen und verdanke ihrem meisterhaften Vortrage ungarischer Weisen auf dem Piano, den ich öfters belauschen durfte, die belehrendsten Aufschlüsse über das Wesen der ungarischen Musik. Und hier bin ich nun zugleich an dem Punkte angelangt, wo über die angewandte Nationalmusik der Ungarn ein Wort zu reden ist. Wir können von dem ungarischen Gesange nicht sprechen, ohne einen kurzen Blick auf die Sprache und Literatur zu werfen, welche mit dem ersteren Hand in Hand gehen.

(Fortsetzung folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Georg Vierling, Op. 8. Cyclus arabischer Dichtungen für eine Singstimme mit Pianoforte. — Berlin, Schlesinger. Pr. ¾ Thlr.

Dieser Cyclus ist ein neuer Beleg zu Dem, was bereits früher bei Besprechung der „Lieder des Hafis" Op. 5 desselben Componisten gesagt worden ist. Auch in diesen Gesängen, die ein Ganzes bilden und untereinander zusammenhängen, zeigt sich dieselbe Energie der Gedanken neben der eigenthümlichen Behandlung. Es gehört schon ein gut Theil Talent dazu, den fremdländischen Ton in so schlagenden Zügen zum Ausdruck zu bringen, von den zartesten Regungen bis zum gesteigertsten Ausdrucke der Leidenschaft. Es ist eine von dem Gewöhnlichen ganz abweichende Empfindungsweise darin niedergelegt; die südliche Gluth in der weichsten Hingebung bis zum vulkanischen Toben der Leidenschaft wirkt auf uns mit der eindringlichsten Ueberzeugung von der Wahrheit derselben. Nicht aber blos das Charakteristische in der ganzen Färbung dieser Gesänge fesselt uns, sondern insbesondere auch der Reiz melodischer Gestaltung, der das Gewebe der Dichtung nach seinen mannichfachen Phasen in den wohlklingendsten Tönen dem sinnlichen wie dem geistigen Ohre eindringen läßt. Es besteht dieser Cyclus aus fünf Gesängen, deren keiner von dem anderen sich trennen läßt. Sie geben ein zusammenhängendes Bild, das zu immer höherem Ausdrucke gesteigert, die Beachtung Aller verdient, die nicht dem flüchtig Anregenden, sondern Demjenigen ihre Aufmerksamkeit zulenken, was nachhaltigere Stimmungen im Herzen erklingen läßt. —

Carl Reinthaler, Op. 4. Drei Gedichte von Meißner und von Eichendorff, für Baß oder Bariton mit

Begleitung des Pianoforte. — Berlin, Schlesinger. Pr. ⅔ Thlr.

Es reihen sich diese Gesänge an die früheren des Componisten würdig an. Man findet in ihnen denselben tiefen Ernst in der Auffassung wie die abgerundete Form in der technischen Behandlung. Es zeigt sich durchweg ein von der hohen Würde der Kunst beseelter Sinn, welcher Das verschmäht, was die edleren Gefühle in ihrer Reinheit trüben könnte. Das erste: „Nachtgesang des Wanderers" von Meißner, weiß durch die männliche Kraft, mit der es seinen Schmerz ausspricht, unser Interesse zu fesseln; überall klare Strömung der Empfindungen, kein krampfhaftes Vibriren, die Wahrheit im Ausdrucke ist mit Händen zu greifen. „Abend am Meere" von Meißner spiegelt die Seligkeit der Gemüthsruhe ab in leis sich hinziehenden Tönen, die eine sanft spielende Begleitungsfigur umgiebt und uns ganz in die dem Gedichte angemessene Atmosphäre versetzt. „Der Einsiedler" von Eichendorff dürfte vielleicht das vorzüglichste Stück sein. Die Grundstimmung des Gedichtes ist meisterhaft getroffen. Was diese langsam ausströmenden Töne, die nur einige Male zu einem schärferen Accent des Gefühls sich erheben, aussprechen mit ihrer sanft wogenden Begleitung und den darüber hin schleichenden Accorden, das wird Jeder alsbald mitempfinden, wenn er mit dem rechten Sinn sich ihnen hingiebt. Durchweg ist in diesen Gesängen die Cantilene das überwiegende Element, die Begleitung aber so charakteristisch darein verwebt, daß erstere mit der letzteren ein unzertrennliches Ganze bildet. —

Wilh. Tschirch, Op. 33. Drei Bibelsprüche für eine Singstimme mit Pianoforte. — Berlin, Schlesinger. Pr. ½ Thlr.

Es sind diese Sprüche vom Componisten mit richtigem Verständniß musikalisch wiedergegeben, und in einem solchen Geiste, der dem didaktischen Elemente derselben entspricht. Ihre Form ist einfach, so wie der Gesang klar und fließend. In Nr. 2 findet sich auf den Worten „leite mich" Händel'sche Figurirung, die dem Geiste der Neuzeit nicht mehr recht behagen will. Hier und da Einiges aus der antiken Form der modernen beizumischen, ist ästhetisch nicht zu billigen. Die Begleitung dazu bewegt sich in angemessener Weise, einige kleine harmonische Härten abgerechnet, die bei der übrigen Einfachheit auffallen.

Em. Klitzsch.

Aus Prag.

Am 10ten April 1852.

Wenn ich meinen diesmaligen Bericht mit dem Concerte der Sontag beginne, so geschieht dies nicht, weil ich demselben der Wichtigkeit nach den ersten Platz einräume, sondern weil ihm dieser Platz in chronologischer Ordnung zukommt. Ueberdies kann ich über die vielgepriesenen Leistungen der gräflichen Sängerin nur vom Hörensagen berichten, denn — wenden Sie Ihr Antlitz ab von mir — ich war so profan gesinnt, meine Karte, mein Anrecht zu diesem exquisiten Genusse zu verschenken. Und warum? — nicht weil ich daran zweifelte, daß die Sontag in ihrem Fache das Außerordentlichste leisten werde, daß ihr mezza voce entzückend, ihre Kehlenfertigkeit staunenswerth sei, allein weil mir eben dieser ganze Genre überzuckerten Gesanges nicht an's Herz gewachsen ist, weil mir eine eigends componirte Allary-Polka neben einer Händel'schen Arie (die man so gleichsam der musikalischen Moldaustadt als classischen Brocken hinwerfen zu müssen vermeinte) gar zu widerlich vorkam; endlich und hauptsächlich, weil mir die ganze hocharistokratische Form, in der dem (wenn auch für milde Anstalten zahlenden, doch immer) zahlenden Publikum die Herablassung der gräflichen Production vergönnt wurde, höchst unpassend schien. Wenn die Sontag durch die Kunst ihre und ihrer Familie Erhaltung sicherzustellen sich entschließt, so finde ich diesen Entschluß an sich selbst ganz schön und zweckmäßig — ja es liegt sogar in solcher Thatsache ein offenbarer Triumph der Kunst; aber eben deshalb sollte sie auch nur die Künstlerin, nicht die Gräfin in den Vordergrund stellen, nicht mit bedecktem Kopf und en écharpe vor ein Publikum hintreten, dem sie nichts mehr und nichts weniger ist und sein kann, als eine Concertsängerin. Diese ganze Sontags-Geschichte ist bezeichnend nicht nur für die musikalischen Zustände der Gegenwart, sondern auch für manches Andere bei uns. Um übrigens der Wahrheit nichts zu vergeben, muß ich beifügen, daß selbst die competentesten Richter die hohe, ja fast einzig zu nennende Virtuosität der Sängerin im Coloraturfache, vorzüglich aber ihr reizendes piano und mezza voce anerkannt haben. Das Concert lieferte in Folge der außerordentlich erhöhten Eintrittspreise den enormen Betrag von beiläufig 6000 Fl. C.M. zum Besten wohlthätiger Anstalten. — Wenn ich mich erinnere, daß Henriette Sontag einst die Susanne und die Donna Anna mit gleicher Vortrefflichkeit gab, so kann ich mich eines elegischen Gefühls nicht erwehren. Freilich darf man sich darüber nicht wundern, wenn ihr in der Zwischen-

zeit der Geschmack für die wahre Musik verloren ging. —

Laub hat am 20sten März sein Abschiedsconcert gegeben. Wenn der außerordentliche Beifall, den er von dem überfüllten Hause erhielt, auch in vielen Beziehungen verdient war, so kann ich doch nicht sagen, daß er mich diesmal in gleichem Grade wie in früheren Concerten befriedigt habe; er hatte die Marotte, diesmal nur Paganinische Compositionen zu spielen, deren Vortrag ihm nicht überall gelang. Vom Cäcilienvereine hörten wir bei dieser Gelegenheit zum zweiten Male Mendelssohn's liebenswürdige Ouvertüre zur „Heimkehr". — Eine andere Novität, aber wahrlich nicht zu gleicher Erbauung führte uns das Conservatorium in seinem zweiten Concerte am 21sten März vor: Schumann's Ouvertüre zur Braut von Messina, die Sie schon kennen, und über die wir uns deshalb hier nicht weiter verbreiten wollen. Es ist nicht zu leugnen, daß Schumann durch einige neuere seiner Arbeiten hier bei uns etwas an Terrain verliert. Wünschen wir, daß dies vorübergehende Aeußerungen seines Genies sein mögen, die nur in augenblicklicher Stimmung ihren Grund haben. Dagegen erfreute uns das Conservatorium in demselben Concerte mit der sehr gelungenen Aufführung der Mendelssohn'schen Symphonie in A-Dur. Mit Uebergehung einiger anderer, minder bedeutender Concerte, mit denen wir um diese Zeit gewöhnlich überschwemmt werden, erwähne ich noch die am 2ten März im Theatersaale gegebene Akademie zum Besten des Armenfonds. Dasselbe wurde mit der Mendelssohn'schen Ouvertüre „Meeresstille" eröffnet, und mit Beethoven's achter Symphonie geschlossen. Letztere war sehr fleißig einstudirt, und wurde auch bis auf das Trio der Menuett recht gut ausgeführt; das Allegretto wurde sogar zur Wiederholung verlangt; leider aber stellt die miserable Beschaffenheit in Bezug auf Akustik jeder durchgreifenden Wirkung unüberwindliche Hindernisse entgegen.

Die Sophien-Akademie hat nach sehr langem Intervall wieder einmal eine Generalversammlung gehalten. Die pekuniären Verhältnisse derselben, welche in den letzten Jahren sehr herabgekommen waren, sind jetzt so ziemlich geordnet und werden wohl bei der wieder etwas regeren Theilnahme an dem Institute sich vollkommen ins Gleichgewicht stellen. Protector, Präses und Ausschüsse wurden in Folge eingetretener Resignationen neu gewählt. Zum Protector wurde anstatt des abgetretenen Fürsten Rohan der Fürst von Fürstenberg, zum Präses der Graf Albert Nostiz ernannt. Die Wahl der Ausschüsse ist zwar durchgehends auf sehr ehrenwerthe Männer, aber nichts desto weniger theilweise sehr absonderlich ausgefallen, wenn man die künstlerischen und nicht ausschließend die materiellen Interessen des Vereins ins Auge faßt. Dieser Mißgriff dürfte schwerlich dadurch vollständig ausgeglichen werden, daß man dem gegenwärtigen Musikdirector Hrn. Vogl ausnahmsweise Sitz und Stimme im Ausschusse einräumte. — Vederemo.

Das dritte und letzte Concert des Conservatoriums am 4ten dies. M. brachte uns von Novitäten eine Ouvertüre in D-Moll und eine Symphonie in H-Moll. Beide Tonstücke sind von Schülern des Conservatoriums gedichtet, das erste von Joh. Ludwig, das zweite von Jos. Abert. Die Ouvertüre hatte zwar einen succès d'estime, der zum Theil verdient ist, aber sprach im Ganzen nicht sonderlich an; desto vollständiger aber war der Erfolg der allerdings sehr bedeutenden Symphonie, die mit vieler Originalität eine große Meisterschaft und was wesentlich ist — einen richtigen Geschmack in der Verarbeitung der Themen und in der Instrumentation verräth. Die Symphonie ist unter allen Compositionen von Conservatoriumsschülern, die ich kenne, — alte und neue zusammengenommen — die beste. Die Soloproduktionen boten, mit Ausnahme der des vortrefflichen Clarinettisten Winternitz, nichts Besonderes. Schumann's Hornquartett mit Orchester — die unglücklichste Wahl, die man für eine Prüfungsproduktion treffen konnte, — mißglückte total. Einen der gediegensten und großartigsten Genüsse bot uns dagegen die am 6ten d. M. veranstaltete Aufführung des Hiller'schen Oratoriums: „die Zerstörung Jerusalems", durch den Tonkünstlerverein mit Unterstützung der Sophienakademie unter Hrn. F. Skraup's Leitung. Diese Aufführung verdient eine der besten genannt zu werden, die hier je stattgefunden. Auch hat sich die vollkommene Ueberzeugung unter den einsichtsvollsten Musikern hier festgestellt, daß Hiller's Meisterwerk keine Rivalität zu scheuen brauche, selbst die des Paulus nicht. Die Solopartien wurden von den Frls. Wagner und Bergauer und von den HH. Emminger und Strakati sehr beifallswürdig vorgetragen. Die Chöre, um deren Einstudiren sich Hr. Prof. Vogl verdient gemacht hatte, waren von außerordentlicher Wirkung.

Die letzte Vorstellung unter der Theaterdirection des Hrn. Hoffmann war ein Potpourri, in welchem die abgehenden Opernmitglieder Frl. Fischer, Schwarzbach, Rotter, und die HH. Kurz und Reichel mit sehr vielem Beifall beehrt wurden. An Hervorrufen, Kränzen und dergleichen fehlte es auch nicht. Hr. Hoffmann wurde ebenfalls gerufen, ohne daß sich — (was ich ganz decent finde) eine Opposition erhoben hätte; er dankte in einigen gut gewählten Worten, entschuldigte das nicht Geleistete durch ungünstige Verhält-

nisse, und empfahl sich dem Andenken des Prager Publikums.

Gestern, am Charfreitage, wurde Gordigiani's Stabat mater für Singstimmen und Orgel bei St. Clemens von der Sophienakademie aufgeführt. Die Kirche war gedrängt voll, denn die Erwartungen waren durch manches Vorangegangene hoch gespannt worden. Man fand sich aber bedeutend getäuscht; denn Melodien und Modulationen bieten nichts Anziehendes oder Neues oder Effectvolles. Die Ausführung war ebenfalls nicht die beste.

Die neue Theaterdirection wird die Opernvorstellungen mit der „Stummen von Portici" eröffnen. Hr. Stöger giebt den Masaniello.

D.

Dresdner Briefe.

II. Concerte, das neue Oratorium und die Tempi Reissiger's.

(Schluß.)

Ich muß nunmehr von Reissiger's „David" sprechen. Zuerst ist die Aufführung dieses neuen Werkes eines Lebenden ein erneuter Beweis dafür, daß man hier endlich von dem kuriosen Grundsatze abgegangen ist, am Palmsonntage nur Tonwerke verstorbener Meister aufzuführen. Erweist sich zu dem das Werk des lebenden Componisten so vortrefflich, wie das Oratorium Reissiger's, so darf vor allem Anderen der Dresdner Kapellmeister verlangen, bei der Wahl für das Palmsonntagsconcert berücksichtigt zu werden. Zu wünschen ist jedoch, daß dieser Kapellmeister in einer solchen ganz natürlichen Berücksichtigung zugleich die Verpflichtung erblicke, in Zukunft für die Wahl der Werke anderer lebender Componisten besorgt zu sein. Ich nannte das Oratorium Reissiger's vortrefflich, und in der That verdient es diese Bezeichnung in fast jeder Beziehung. Leider muß es mir hier versagt bleiben, mich ausführlicher über das Werk auszulassen: nur das Allernothwendigste zur Charakteristik desselben erwähne ich. Der Text hält sich an die Worte der Bibel und umfaßt David's ganzen Lebenslauf: das Oratorium ist also nothwendig mehr episch als dramatisch. Musikalisch zerfällt es in die üblichen Arien, Recitative, Ensembles und Chöre: neu ist in dieser Beziehung gar nichts in dem ganzen Werke. Alles aber ist mit außerordentlichem Geschicke gemacht und offenbart viel mehr Schwung, als man von dem zwar sehr begabten, aber auch schon ziemlich bejahrten Componisten erwarten sollte. Ausgezeichnet sind namentlich sämmtliche Chöre und von den Solonummern die große Sopranarie mit obligater Violine im zweiten Theile; nur einige der übrigen Solonummern und die Recitative leiden an einer gewissen Mattigkeit. Dieses Oratorium hat wieder einmal recht auffallend gezeigt, welche Gewandtheit in allem Formellen und welche Leichtigkeit im Produciren überhaupt Reissiger besitzt, — was er kann, wenn er will, — wenn er sich nämlich zusammen nimmt. Daß er nicht immer will, was er kann — wie das viele seiner übrigen Compositionen und namentlich die aus dem letzten Jahrzehnt zeigen: das ist eine Folge seiner Charakterunselbstständigkeit, und diese hat ihm denn auch gerade genug Feinde gemacht im Leben wie in der musikalischen Kritik. Aber die Kritik thut sehr Unrecht, den Künstler Reissiger nur nach Dem zu beurtheilen, was er in Liedern, Trios und dergleichen Compositionen theils Gutes, theils aber auch sehr Schwaches und Mittelmäßiges geleistet hat: wer seine Messen aus einer gewissen mittleren Epoche kennt, wird allen möglichen Respect vor dem Können eines Componisten fühlen, in dem sich die tüchtigste musikalische Bildung mit einer sehr bedeutenden specifischen Begabung vereinigt. Und dem wirklich Ausgezeichneten, was Reissiger in seinen besten Messen geliefert hat, schließt der Hauptsache nach sein Oratorium „David" sich würdig an.

Zunächst erwähne ich nun des Concertes der Componistin Nina Stollewerk, Edlen von Rosthorn aus Wien, in welchem außer einigen kleineren Stücken auch eine Ouverture fantastique und ein Capriccio für großes Orchester von der Composition und unter der eigenhändigen Direction der Concertgeberin zur Aufführung kamen. Eine junge Dame, die im Fache der höheren Instrumentalmusik producirt und ein Musikchor von Männern mit dem Tactstocke regiert: beides ist wohl noch nicht dagewesen in unserer Welt, in der doch schon so Vieles da war! Uebrigens verrathen die Compositionen der Dame ein hübsches Talent und ernste Studien. — Frl. Wieck hat ihre im alten Jahre mit Erfolg begonnenen Soiréen im neuen Jahre nicht fortgesetzt, sondern nur in einigen Gelegenheitsconcerten mitgewirkt. Dagegen hat Hr. Concertmstr. Lipinski sein früheres Versprechen endlich erfüllt und einen Cyclus von Quartett-Academieen gegeben. Lipinski's Quartettrepertoir beschränkt sich grundsätzlich auf die Werke Haydn's, Mozart's und Beethoven's; nur sehr selten steigt er von dieser Höhe zu Spohr und Onslow, niemals aber zu Mendelssohn und Schumann herab. Diesmal brachte er auch das Nonett von Spohr in einer sehr vorzüglichen Ausführung zu Gehör: um den Preis jedoch einer zukünftigen Verschonung mit dergleichen unerbaulichen Compositionen darf man ihm aus vollster Seele Jubellie-

der singen ob seiner classischen Einseitigkeit. Auch eine von den spätesten Compositionen Beethoven's, das wunderbare Quartett in Es-Dur Op. 127, wurde dem Publikum in diesem Winter vorgeführt: ein doppeltes Wagestück, das alle Anerkennung verdient. — Zwei Mannichfaltigkeitsconcerte: das eine zu einem Wohlthätigkeitszwecke für den Rath- und Hilfsverein, das andere zum Besten des Denkmals für C. M. von Weber — boten kein besonderes künstlerisches Interesse. Doch will ich bei dieser Gelegenheit nicht versäumen, das Denkmal Weber's auch in diesen Blättern in Erinnerung zu bringen. — An Virtuosenconcerten hatten wir: ein Concert des Pianisten Hrn. Rudolf Wehner, eines hiesigen tüchtigen Clavierspielers und Musikers, der im Vortrage des D-Dur Concertes von Carl Mayer und der G-Moll Ballade von Chopin sehr Rühmliches leistete; eine Matinée des ausgezeichneten Harfenspielers John Thomas aus London, und eine andere Matinée des Pianisten Ehrlich aus Wien, dessen Spiel viel besser ist als seine Concertprogramme. — Ich beschließe diese mehr statistischen Notizen mit der Erwähnung der Vorlesungen über „Physik der Tonkunst" vom Lehrer Hrn. Reinecke, sowie der Meldung vom Tode der Wittwe Weber's und des Malers und Dichters Robert Reinick. Frau von Weber starb hier im 57sten Lebensjahre und hinterläßt nur noch einen Sohn im sächsischen Staatsdienste: der jüngere der beiden Söhne Weber's, ein sehr talentvoller Maler, starb vor mehren Jahren in einem sehr jugendlichen Alter. Robert Reinick war der musikalischen Welt verwandt und bekannt als Liederdichter und als Verfasser des Operntextes zu Hiller's „Conradin".

In der Oper ersang nach ihrer Rückkehr von Prag Frau Sontag ein 7tes Mal verschiedenen milden Stiftungen ein erkleckliches Sümmchen. Nach halbjähriger Pause trat — natürlich im „Propheten" — Frau Krebs nicht ohne Erfolg wieder auf, während Frl. Grosser und der colorirte Tenor Hr. Reichard uns nunmehr wieder verlassen haben. Verschiedene neu einstudirte Opern, Gäste und selbst eine ganze italienische Operntruppe stehen in mehr oder weniger angenehmer Aussicht.

An die neuliche Aufführung von „Figaro's Hochzeit" knüpfte sich nachträglich eine kleine literarische Fehde zwischen Hrn. Kapellmstr. Reissiger und dem ziemlich obscuren Opernkritiker eines hiesigen politischen Blattes. Dieser nämlich tadelte in seiner Recension der Opernaufführung die Tempi Reissiger's. Das ist etwas Alltägliches in einer Zeit, wo jeder Quintaner Theaterkritiken schreibt, und in Anbetracht dieses allbekannten Umstandes hätte der Hr. Kapellmeister besser gethan, den wohlfeilen Tadel eines Ungenannten und Unbekannten gänzlich zu ignoriren. Statt dessen rückte er mit einer kurzen bescheidenen Entgegnung heraus, in der er hinsichtlich seiner Tempi auf sehr schwache Autoritäten sich berief, was denn zur Folge hatte, daß der Kritiker die Schwäche dieser Autoritäten und noch einige andere Annehmlichkeiten auf etwas verblümte Weise ihm in die Nase rieb. Dies nun ist es, was mich bestimmt, die Angelegenheit überhaupt hier zur Sprache zu bringen, natürlich nur, um für Reissiger Partei zu nehmen. Nach meiner Ansicht nämlich hätte Reissiger entweder gar nicht oder Folgendes antworten müssen: Ich bin R., Componist und Kapellmeister, mit den Opern Mozart's aufgewachsen, habe mich ein ganzes Leben hindurch mit dem Studium und der Aufführung musikalischer Werke beschäftigt und muß daher die Sache besser verstehen, als Du Kritiker, der Du nicht einmal Deinen Namen nennst, der Du möglicherweise zur Sorte „Gevatter Schneider und Handschuhmacher" gehörst, der Du jedenfalls meine Kenntnisse und Erfahrungen nicht besitzest und Deine subjectiven Ueberzeugungen mir gegenüber höchstens ganz bescheiden andeuten darfst. Denn in der That: man muß von seiner Befähigung zur Beurtheilung solcher kitzlicher Fragen, wie die nach den richtigen Tempi musikalischer Werke, ganz andere Proben abgelegt haben, als sie so einem Handwerksrecensenten, der sich in unseren elenden Theaterzuständen zum kritischen Büttel jeder Opernaufführung hergiebt, auch nur vorkommen, um hier nur erst mitsprechen zu dürfen. Ueberhaupt hat einer solchen Kritik gegenüber der Künstler alle Mal Recht, und man wird stets finden, daß Derjenige, der am meisten versteht, in allen nicht principiellen Dingen am zurückhaltendsten urtheilt.

7.

Kleine Zeitung.

Emden, den 28sten Februar. (Verspätet.) Gestern führte uns der Hr. Dr. E. Krüger einmal wieder den Händel'schen Maccabäus vor, und zwar in einem Glanze, wie er hier noch nicht gegeben war, nämlich größtentheils mit Orchester nach Händel's Originalpartitur. Früher hatten wir das herrliche Werk nur mit Orgelbegleitung gehört. Auf dem Goldgrunde des hellstrahlenden Orchesters machte das große Tongedicht eine ganz neue tiefe Wirkung, auf Laien, wie auf Kenner.

Wir haben im Text zum Maccabäus ein fast rein lyrisches und überdies etwas monotones Sujet. Allein die Lyrik desselben war durch einfachen Adel und klare Tiefe für Composition ungemein geeignet, und der große Händel hat auf diesem Text ein Oratorium von Chören auferbaut, welches an musikalischer Mannichfaltigkeit, Fülle und Pracht, — sehen

wir vom Messias ab, — wohl kaum seines Gleichen hat, so daß wir ihm die oberflächlichere Behandlung der Recitative und einiger anderen Soli gern verzeihen. Einzelne Arien sind aber auch höchst geistreich und innig, und verfehlen niemals den Eindruck, wenn sie so ausgezeichnet gesungen werden, wie z. B. bei uns ein jugendlicher Tenor einige Maccabäus-Arien vortrug. Schön und lebendig war auch die Wirkung mehrerer weiblicher Sologesänge und einiger Baß-Arien. — Alle Solisten sangen, wie es unter K.'s Direction immer üblich gewesen, alle Chöre mit, und wir haben nicht bemerkt, daß eins von beiden dabei gelitten hätte. — Die Chöre überraschten uns durch Sicherheit, Klarheit und Reinheit, mit alleiniger Ausnahme des ersten, in welchem einige Befangenheit merkbar war. Der Dirigent, welcher sein Scepter sonst mit der Ruhe und Sicherheit eines Fachmeisters schwinget, schien sich gerade hier, beim Anfangschor, nicht recht zusammenzunehmen, ließ sich zu einem etwas überraschen Tempo hinreißen, gewann aber bald wieder die Herrschaft über sich und die Seinen. Nach dem kleinen Anstoße, den die Pflicht der Wahrheit zuzugestehen gebeut, haben wir keine Schwankung wieder bemerkt. Es verdient dieses um so größere Anerkennung, auch dem Orchester gegenüber, als nur eine einzige Hauptprobe mit Orchester stattgefunden hatte.

Die Theilnahme der Zuhörer gab sich während der ganzen Aufführung durch lautlose Stille kund.

Weggelassen wurde kein Satz, selbst die Ouverture nicht, welche indeß etwas hart und steif ist und deren Intention uns nie recht hat einleuchten wollen. Sie leitet weder die Klagen ein, mit welchen das Gedicht beginnt, noch erweckt sie im Allgemeinen eine passende Stimmung für dasselbe. Seit 14 Jahren hörten wir nun in öffentlicher Aufführung unter unsers Krügers Leitung: den Maccabäus 3mal, den Messias 3mal, den Josua 1mal, Israel in Aegypten 1mal, die Bach'sche Johannespassion 1mal, die Bach'sche „feste Burg" 1mal. Und immer fanden wir zu unserer Freude bestätigt, daß sich Sänger und Hörer an solchen classischen, wahrhaft lebendigen Werken innig erbauen. Desto weniger können wir die gewöhnliche Entschuldigung solcher Dirigenten gelten lassen, welche Schwächeres, Mittelmäßiges bringen, — die traurige Entschuldigung: Das Volk sei für ächte, gediegene Kunstwerke nicht mündig, die tiefere Kunstschönheit sei nicht für ein gemischtes Auditorium, das classisch Schöne sei zu gut für's Volk. Mit solchen Ausflüchten, solchen verfehlten Complimenten gegen das Publikum, sucht sich meistens nur die eigene Gesinnungslosigkeit halbgebildeter Dirigenten, nur die eigene Scheu zu decken, welche sie von dem wahrhaft Schönen und Großen zurückschreckt.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Ander ist in London bereits als Arnold im Rossinischen Tell mit ungeheurem Beifall aufgetreten.

In Berlin hat Frl. Liebhart aus Wien in der k. Oper als Regimentstochter, Martha, Königin der Nacht, Marie (Czaar und Zimmermann) und Margarethe v. Valois (Hugenotten) mit bedeutendem Erfolge gastirt.

Die von Petersburg zurückgekehrten Sänger der dortigen italienischen Oper haben in der k. Oper in Berlin drei Vorstellungen: Barbier von Sevilla, Liebestrank (von Donizetti) und Don Pasquale, gegeben.

Im k. Schauspielhause in Berlin hat Dupont am 20sten dies. M. ein Concert gegeben, ebenso am 22sten eine Soirée im Saale der Singakademie. — Die Violinistin Johanna Bierlich aus Jena gab am 16ten April im Krollschen Saale Concert.

Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater machen die Dittersdorf'schen Opern — besonders Doctor und Apotheker — fortwährend volle Häuser. Die Oper dieses Theaters hat an Frau Küchenmeister-Rudersdorf eine sehr schätzbare Acquisition gemacht. Dieselbe trat kürzlich mit vielem Erfolge als Madelaine (Postillon von Lonjumeau) und als Rosina im Barbier auf. In letzterer Oper gastirte auch Hr. Saalbach aus Riga als Bartolo.

Nach Beendigung ihres Gastspieles in Hamburg wird Frau Sontag auch in Bremen und Hannover auftreten. Natürlich wieder in den bekannten Opern.

In Frankfurt gastirt Frau Gundy mit anhaltendem Beifalle. Dieselbe wirkte auch in einem am Charfreitage stattgehabten großen Concerte mit.

Frl. Wagner hat kürzlich als Fides in Rostock gastirt, nachdem sie ihr Gastspiel in Schwerin beendet hatte. Demnächst wird sie nach London gehen, da sie für die italienische Oper im Coventgarden für zwei Monate engagirt ist. Sie erhält dort für jeden Monat 1000 Pfd. Sterl.

Am 5ten April gab Schulhoff im Saale des Musikvereins in Wien sein sechstes und zugleich sein Abschiedsconcert. Der Ertrag war zum Besten der Armen in Wien. Er ärntete abermals viele Lorbeern und die Wiener Armencasse machte eine gute Einnahme.

Berlioz's „Romeo und Julie" hat im ersten londoner philharmonischen Concerte den größten Beifall erhalten.

Musikfeste, Aufführungen. Am Palmsonntage fand zu Presburg unter Leitung des k. k. Hofkapellmstrs. Proch eine große musikalische Aufführung zum Besten des dortigen Kirchenmusikvereins Statt.

Magdeburg. Der Ritter'sche Gesang-Verein führte am zweiten Ostertage im Kreise seiner Angehörigen den 2ten und 3ten Theil des „Messias" auf. Die Chöre wurden frisch und kräftig gesungen.

Neue Opern. Eine vieractige Oper von Balfe „die Braut aus Sicilien", Text von St. Georges und Bunn, hat im Drurylanetheater ziemlichen Beifall gefunden.

Dem Vernehmen nach soll Meyerbeer's „Afrikanerin" im nächsten Winter in der pariser großen Oper gegeben werden. Frl. Wagner wird die erste Partie singen.

In Frankfurt wurde am 19ten dies. M. zum ersten Male gegeben: Shakespeare oder der Traum einer Sommernacht, komische Oper von A. Thomas.

Todesfälle. Carl Kunt starb am 4ten April in Wien. —

Vermischtes.

In Manheim hat sich ein Verein zur Förderung der Tonkunst durch Preisausschreiben abwechselnd für Gesang und Instrumentalmusik unter dem Namen Deutsche Tonhalle gebildet. Viele Kunstfreunde haben sich bereits angeschlossen. Jeder Theilnehmer leistet für das Einzeichnen als Mitglied der Tonhalle ½ Thlr. und jährlich ½ Thlr. als Beitrag. Als Bewerber werden nur deutsche Tonkünstler angenommen. An der Spitze des Vereins stehen anerkannte Kunstkenner und Kunstfreunde in Manheim.

Haydn, Mozart und Beethoven, schreibt die Modezeitung, stehen kaum irgendwo in höherem Ansehen als in Spanien, und dort wieder in Barcelona. Dort hat sich auch ein Verein gebildet, der sich nach ihnen genannt hat, und in der Fastenzeit nur Musik jener Meister aufführen läßt. So gab man am 19ten März d. J. Haydn's Schöpfung, wobei 4000 Thlr. eingenommen wurden. Die Hälfte dieser Summe wird zur Unterstützung alter Musiker verwendet.

Hoffmann v. Fallersleben hat einen Operntext „die beiden Welten" geschrieben.

Meyerbeer's Musik zu Struensee wird im Conservatorium zu Brüssel einstudirt, und nächstens öffentlich vorgeführt.

Zur Einweihung des neuen israelitischen Tempels in Paris hat Halevy eine Hymne geschrieben.

In der bevorstehenden Londoner Saison wird der Don Juan mit den ersten jetzt lebenden Sängerinnen gegeben werden und zwar mit Johanna Wagner, Henriette Sontag und Sophie Cruvelli. Letztere hat es übrigens sehr übel genommen, daß ihr die Pariser als Norma den Weihrauch nicht mit allen zehn Fingern gestreut haben. Sie hat deshalb in den darauf folgenden Vorstellungen nur mit halber Stimme gesungen und sogar ihre erst versprochene Mitwirkung in einem Concerte abgesagt, so daß sie eigentlich, ohne Abschied vom Publikum zu nehmen, Paris verlassen hat.

Als glänzendes Beispiel unsinniger und unkünstlerischer Zusammenstellung der heterogensten Musikstücke kann das Programm eines Concertes im Theater zu Aachen gelten, welches am 12ten dies. M. stattfinden sollte. Es enthält dieses Programm u. A. eine Ouvertüre zu „Uriel Acosta" von Schindelmeister, einen Chor aus Antigone, eine Arie aus Händel's Samson, das Beethoven'sche Oratorium „Christus am Oelberge" und — zwei Solosätze für die Trompete.

Rossini soll an Bordogni geschrieben haben, daß er demnächst in Paris eintreffen werde. Man hofft, daß der Maestro bei dieser Gelegenheit seinen Schwanengesang, die große 5aktige Oper „Johanna d'Arc" herausgeben würde, deren Existenz oft bezweifelt worden ist. Nach dem Urtheile Derer, welche diese Partitur kennen, soll diese Alles übertreffen, was in diesem Jahrhunderte im Fache der Oper geschaffen worden sei. (?) Es ist aber eine Grille Rossini's, diese Oper jetzt noch nicht herauszugeben. Er meint, er dürfe seinen Schwanengesang nicht eher singen, als bis er wirklich sterben würde — dazu scheint er aber trotz seines Alters sehr wenig Lust zu haben.

Das Königsstädter Theater wird schon im nächsten Monate seiner ursprünglichen Bestimmung wieder zurückgegeben werden, da ein Bau des k. Schauspielhauses nothwendig geworden. Es wird ein drittes königliches Theater werden und zu dem Ressort des Hr. v. Hülsen gehören. Genannter Herr scheint übrigens auf seiner „künstlerischen" Laufbahn mehr Glück als auf der militärischen zu haben. Während er es als Priester des Mars nur bis zum Lieutenant gebracht, hat er im Dienste Apollo's in einem Jahre den Grad eines Generals erlangt, nämlich den Titel als General-Intendant der k. Schauspiele.

Alexander Dumas stellt der Welt eine Sängerin ersten Ranges in Aussicht, nämlich Marie Pleyel, die jetzt erst 13jährige Tochter der berühmten Pianistin. Nach dem Urtheile des Dichters dürfte das junge Mädchen in einigen Jahren alle ihre Colleginnen verdunkeln. Der Erguß des Schöpfers des Grafen Monte Christo über das Kind ist aber so enthusiastisch, daß uns einige leise Zweifel über die Competenz Dumas' in dergleichen Sachen aufgestiegen sind.

Tamburini hat vom Kaiser Nikolaus dessen Portrait am Orden des heil. Andreas erhalten. Es ist dies eine sehr große Auszeichnung, da dieser Orden nur des Hauses Romanow ist und eigentlich nur an Fürsten, Minister oder Generale vergeben wird.

Bei einer kürzlich stattgehabten Aufführung des Rossinischen Tell in Paris ist den Journalisten auf Befehl des Ministeriums der freie Eintritt verweigert worden, wahrscheinlich damit diese mißliebigen Leute durch die revolutionäre Oper nicht zu einem Rückfall in alte Sünden verleitet werden. Solches geschieht im Jahre 1852 in der glorreichen französischen Republik!

Auf dem Theater zu Bordeaux benutzten kürzlich zwei Choristinnen das Zankchor im dritten Acte der Hugenotten zu sehr ernstlichen Ausbrüchen ihres gegenseitigen Hasses, indem sie sich tüchtig mit Fäusten und Nägeln tractirten. Der Grund hierzu war nicht religiöser Fanatismus, wie er der Scene zum Grunde liegt, sondern ein junger und hübscher College.

Druckfehler-Berichtigungen. Nr. 15, S. 173, Sp. 1, Zeile 19 von unten lese man sieg statt sieg.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Instructives.

Für Gesang.

Laurenz Weiß, Op. 18. Singübungen für Sopran mit Begleitung des Pianoforte. Heft 2. Wien, Mechetti. 1 Fl. 30 Kr. C.M.

Vorliegendes zweites Heft enthält zwölf Uebungen, welche wir ihrer Zweckmäßigkeit wegen Lehrern und Schülerinnen der Gesangskunst bestens empfehlen können. Ein großer Vorzug, welchen diese Gesangsstudien vor vielen anderen derartigen Erzeugnissen haben, ist neben dem Melodienreichthum derselben, daß die Pianofortebegleitung sich nicht in dem hergebrachten Schlendrian bewegt, sondern, ohne dem begleitenden Lehrer große Mühe zu machen oder gar die Singstimme zu beeinträchtigen, so interessant gemacht ist, als dies der Zweck des Werkes erlaubt. Die Uebungen sind ein Nachtrag zu der Gesangsschule des Conservatoriums der Musik in Wien von dem Verfasser, welcher an genannter Anstalt Professor der Gesangskunst ist.

A. Reißmann, Chorgesangschule. Eine vollständige Sammlung für Chor — Sopran, Alt, Tenor und Baß. Leipzig, Hofmeister. 2 Thlr.

Bücher, Zeitschriften.

Louise Bost, Cäcilia. Betrachtungen über Kunst und Musik. Würzburg, 1851, in Commission der Stahel'schen Buchhandlung.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Joh. Wolf v. Ehrenstein, Op. 3. Album-Blätter, für das Pianoforte. Nr. 5. Dresden, A. Brauer. 7½ Ngr.

Es ist bereits früher der ersten vier Nummern dieser Sammlung ausführlich in dies. Bl. gedacht worden. Wir können das dort Gesagte von diesem Hefte im Wesentlichen nur bestätigen. Ansprechende Melodie und geschickte, wenn auch leichte, Behandlung des Instrumentes zeichnen auch die beiden Lieder ohne Worte, „Abendruhe“ und „Erwartung“, — welche das fünfte Heft enthält — aus.

Fritz Spindler, Op. 23. Valse pour le Piano. Dresden, A. Brauer. 10 Ngr.

Dieser Walzer ist eins von den Werken, deren Berechtigung zum Dasein man nicht recht begreifen kann, besonders wenn dergleichen von einem Autor kommt, der in anderen Productionen ein Streben nach dem Besseren gezeigt hat. Den ursprünglichen praktischen Zweck aller Tanzmusik — nach ihr zu tanzen — erfüllt vorliegender Walzer nicht, dem künstlerischen, irgend einen Gedanken in der Tanzform graziös zur Darstellung zu bringen oder auch nur ein unterhaltendes und pikantes Salonstück zu bieten, steht er eben so fern. Nicht einmal das virtuose Element ist hier vertreten, denn die Composition ist dazu zu leicht und dilettantisch; sie steht also nicht höher als die gewöhnliche Modewaare, bei der nur blasirte Lieutenants, verliebte Handlungsdiener und deren angebetete Schönen schwärmen können. Der Walzer ist Frl. Marie Wieck gewidmet.

Th. Leschetizky, Op. 10. La Cascade. Etude de concert pour le Piano. Wien, Mechetti. 15 Ngr.

Ein Salonstück des gewöhnlichsten Genres, doch nicht ohne Schwierigkeiten. Wer gern viel Zeit zwecklos verschwendet, dem mag die Cascade zum Einstudiren empfohlen sein.

J. Milan, Op. 6. Grande Polka-Caprice pour le Piano. Wien, Mechetti. 25 Ngr.

— —, Op. 7. Divertissement à la Mazourka pour le Piano. Ebend. 15 Ngr.

Es ist in diesen beiden Werkchen mit möglichst vielen Noten möglichst wenig gesagt. Wozu so viele Umwege und so enorme Schwierigkeiten, wenn damit nichts weiter zur Anschauung gebracht werden soll, als eine sehr gewöhnliche Polka oder Mazurka? Das kann man bequemer haben.

C. F. Pohl, Op. 9. Nocturne pour le Piano. Wien, Mechetti. 10 Ngr.

Ein einfach gehaltenes, melodiöses Musikstück, wenn auch nicht von besonderem künstlerischen Werth, doch aber nicht ohne Geschick gemacht. Seiner Leichtigkeit und Claviermäßigkeit wegen ist es für den Unterricht von Schülern, die schon einige Fortschritte gemacht haben, brauchbar.

H. Ravina, Op. 25. Fantaisie élégante pour le Piano. Leipzig, Hofmeister. 22½ Ngr.

Es ist diese elegante Phantasie nicht mehr, als ein Salonstück für Spieler, die sich bei einiger mechanischer Fertigkeit doch nicht gern sehr mit Denken und Fühlen abgeben, und deren musikalisches Bedürfniß mit einer Polka- oder Galopp-Melodie vollkommen befriedigt ist. Die Bezeichnung „elegant“ scheint uns für dieses Stück nicht gut gewählt und kann nicht einmal in der Verarbeitung ihre Berechtigung finden, in dem

Inhalte aber noch weniger, denn derselbe hält sich nur auf der Stufe gewöhnlichster Trivialität.

J. Böie, Op. 14. Zerstreute Blätter. Zwölf Clavierstücke. 1stes bis 4tes Heft. Altona, H. Böie. Ohne Preisangabe.

— —, Op. 15. Zweiter Walzer für das Pianoforte. Ebend. 12½ Ngr.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

H. Panofka, Op. 72. Valse de Bravoure sur des motifs d'Auber pour le Violon avec accompagnement de Piano. Wien, Mechetti. 20 Ngr.

Ein Salonstück leichten Genres, in welchem alles etwaige Interesse sich auf die Violinstimme richtet. Das Pianoforte bewegt sich fast nur in den gewöhnlichsten Walzer-Begleitungsfiguren.

Lieder und Gesänge.

H. Panofka, Soirées de Londres. Collection de morceaux pour le chant avec accompagnement de Piano. Nr. 1. Canzone, Nr. 2. Barcarola, Nr. 3. Romanza. Wien, Mechetti. à Nr. 10 Ngr.

Diese Gesänge sind im modernen italienischen Style gehalten. Sie sind melodiös, die Singstimme ist leicht und für den Sänger dankbar behandelt, so daß man sie zur Uebung und leichten Unterhaltung empfehlen kann. Das Pianoforte verhält sich nur begleitend und bewegt sich in den in der heutigen italienischen Oper und in den Salons üblichen, etwas alltäglichen Formen. Die Canzone ist für Bariton oder Mezzosopran, die Barcarola für Mezzosopran und die Romanza für Contraalt geschrieben.

A. Jungmann, Op. 8. Drei Lieder für Tenor oder Sopran mit Begl. des Pfte. Magdeburg, Heinrichshofen. 12 Sgr.

Die drei Lieder heißen: „Blauäuglein" von Ed. Kauffer, „Das Glöcklein im Herzen" von L. B. und „Tyrolerlied". Die Compositionen erheben sich nicht über das Alltägliche, wenn man auch eine fließende Behandlung der Singstimme dem Verfasser nicht absprechen darf. Die Begleitung ist ganz dilettantisch und bewegt sich nur in den hergebrachten Figuren, die man bereits zum Ueberdruß in italienischen Opern gehört hat und noch hören muß.

Fr. Zander, Op. 2. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Königsberg, Pfitzer u. Heilmann. 12½ Sgr.

Der Componist scheint nach Besserem zu streben, doch fehlt ihm, wie man zu sagen pflegt, noch das Zeug dazu. Diese vier Lieder leiden zu sehr an dilettantischen Schwächen und Ungewandtheiten, so daß der Componist wohl thun würde, sich mit den Anforderungen vertraut zu machen, die man nach dem Vorzüglichen, was auf diesem Felde geleistet worden ist, wohl berechtigt ist, an einen Liedercomponisten zu stellen — vor Allem aber möge Hr. Z. in seinem eigenen Interesse nicht eher wieder mit Liedern vor der Oeffentlichkeit erscheinen, als bis er sich die Herrschaft über Stoff und Mittel vollkommen errungen haben wird.

Ferd. Sieber, Op. 15. Vier Lieder für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Begl. des Pfte. Magdeburg, Heinrichshofen. 14 Sgr.

Diese Lieder sind sehr einfach gehalten, ohne jedoch in das Alltägliche zu verfallen. Die Singstimme ist durchweg mit Sachkenntniß gesetzt, die Melodien sind frisch und besonders ist die sinngemäße Declamation anzuerkennen. Die Begleitung, dem Ganzen entsprechend, ist zwar einfach, doch nicht trivial. Mit Verständniß vorgetragen werden diese Liederchen stets einen guten Effect machen. Das Werkchen ist Hrn. Tichatscheck gewidmet.

J. H. Stuckenschmidt, Op. 3. Es glänzen wie helle Funken. Gedicht von Anna v. Rottenberg, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und der Flöte (oder Violine). Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Eine Composition ziemlich gewöhnlichen Schlages, mit einer Begleitung, die man allenfalls auch einem Walzer unterlegen könnte. Denke man sich dazu das Hüsteln und Aechzen einer schwindsüchtigen Flöte, und man wird sich einen Begriff von dem Kunstgenusse machen können, den vorliegendes Opus selbst in allen Stimmen gut ausgeführt zu gewähren vermag.

G. v. Reindorff, Op. 1. Mutter, mir wird so weh! Kühle Erde. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Der Componist bestrebt sich, das Alltägliche zu vermeiden, und in der Regel gelingt ihm dies auch. Die Melodien sind etwas hypersentimental und schmerzensreich, was allerdings theilweise durch die gewählten Gedichte bedingt wird. Uebrigens ist die Singstimme gut und natürlich behandelt, und werden also diese Lieder zart und innig vorgetragen ihre beabsichtigte Wirkung nicht verfehlen. Warum der Componist die Sept im ersten Tacte des $\frac{6}{8}$ im ersten Liede in dem darauf folgenden Tacte nach oben geführt hat, ist nicht recht einzusehen.

Ad. Köttlitz, Frühlingsalbum. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Königsberg, Pfitzer und Heilmann. 20 Sgr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze in Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. **№ 18.** Den 30. April 1852.
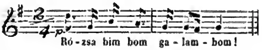
Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. || Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. || Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Musik der Ungarn.

(Fortsetzung.)

Die ungarische Sprache hängt auf's Engste mit den Tönen zusammen, welche mit ihr einen articulirten Gesang ausmachen. Nur durch die Geschmeidigkeit und Weichheit der ungarischen Sprache ist ein so abgestoßener ungewöhnlicher Rhythmus möglich, wie er auch in dem Vocalgesang der ungarischen Musik herrscht. Die Sprache, welche, gewisse Naturworte, als Vater, Mutter u. s. w., ausgenommen, in keinem Zusammenhange mit einer der europäischen Sprachen, sowohl der todten als lebenden, steht, und diese Musik, welche als eine eben so fremdartige Erscheinung uns entgegenkommt, machen daher, wenn sie sich mit einander zu einer Liedweise verbinden, ein so originales Gebilde aus, daß es von größter Schwierigkeit ist, einer ungarischen Weise einen deutschen Text zu unterlegen. Man versuche es z. B. einmal, zu der zuerst angeführten magyar nota in G-Dur mit ihrem 3- und 7tactigen Rhythmus deutsche Worte, gleichviel welche, zu singen, und man wird sich von der beinahigen Unmöglichkeit überzeugen, dieses Lied auf deutschen Boden zu verpflanzen, es wäre denn, daß man es seines rhythmischen Blüthenschmucks beraubte, wodurch es aber wie ein entblätterter Baum da stände. Trägt die äußere Form der ungarischen Lieder, abgesehen von der Musik, schon an und für sich durch die Originalität der Sprache ein höchst eigenthümliches Gepräge, so ist dies bezüglich des inneren Gehaltes dieser Lieder noch mehr der Fall. Es ist eine wahre Blumensprache, welche die ungarische Volkspoesie führt. Man kann seine Geliebte nicht zärtlicher anreden, als es diese Poesie in den Worten thut: galambam = mein Täubchen, rózsám = meine Rose, bimbóm = meine Knospe; ja es giebt Stellen in den ungarischen Volksweisen, wo der Ungar mit allen diesen Epithetis seine Geliebte auf einmal überschüttet, wie es z. B. in dem Schluß einer bereits angeführten Weise heißt:

Andante.



Musik und Text führen in diesen zwei Tacten die innigste und zärtlichste Sprache der Liebe. Hierher gehört noch ein Wort, welches ich, um seiner Unübersetzbarkeit in eine andere Sprache und um seiner wahrhaft musikalischen Laute willen, anzuführen mir nicht versagen kann. Es heißt gyönyörü (sprich: „djönjörü") und drückt alles Vortreffliche aus, was man sich nur denken kann. Ich habe die Mühe nicht gescheut und trotz der bereits bezeichneten Schwierigkeit mit sechs ungarischen Volksweisen einen Versuch gemacht, dieselben für ein deutsches Publikum zu bearbeiten. Unter denjenigen, welche sich mir hierzu

als am meisten tauglich erwiesen, ist namentlich eines, dessen Text sich durch seine wahrhaft tief poetischen Gedanken auszeichnet und den ich als Typus des ungarischen Volksliedes hier beisetze. Melodie sammt Text sind in dem ersten Hefte meiner in Kurzem erscheinenden Sammlung von ungarischen Volksliedern mit unterlegtem deutschen Texte enthalten. Der Text lautet in der Form, wie ich ihn bereits der Musik anbequemt, also:

1) Baum und Wurzel sind (von einander) gerissen!
Ich und Liebchen*) sind getrennt!
Wie das Blatt im
Herbst vom Baum sinkt,
Scheide für ewig
Ich von der Armen!
Ewig!

2) Drunten im Schilfe
Hauset die Wildent'!
Auf dem Saatfeld
Wächst die Frucht:
Doch — wo wächst mir
Mädchentreue?
Ach! diese Stätte
Sehe ich nirgends!
Nirgends.

3) Wenn Du es wußtest,
Daß Du mich nicht liebst,
Warum hast Du mir gelockt?
Hätt'st Du mich in Ruh' gelassen,
Auch eine Andre
Hätt' mich geliebet!
Ja! geliebt.

4) Oeffne Dein Fenster
Meine Rose!
Jetzo scheid' ich
Aus dem Dorf!
Ach! nur Einen
Blick von Dir noch!
Nie mehr: ach! niemehr
Seh'n wir uns wieder!
Niemehr!

So wie ich es hier gegeben habe, läßt es sich sehr gut zu seiner schönen Melodie singen, welche letztere zu denjenigen von mir ausgewählten gehört, welche sich in dem neuen Kleide nicht ungeberdig stellen, sondern sogar, wie die übrigen fünf meiner Sammlung, sich recht hübsch ausnehmen. Der Rhythmus ist der von zweimal fünf Tacten. Ueber die Untreue der Mädchen wird am meisten in diesen Liedern geklagt, und diese ewige Klage ist es dann wieder, was denselben bei ihrer Originalität etwas Monotones giebt. Eignen sich die ungarische Sprache und Musik sehr gut für einander, so eignet sich doch diese Musik bei dem ihr anhaftenden ungebrochenen, wilden Rhythmus noch besser für ein instrumentales Spiel, und wir können sogar behaupten, daß die ungarische Volksmusik vorherrschend das Instrumentale zum Organ ihrer Offenbarungen erwählt hat: daß sie also mehr Instrumentalmusik, als Vocalmusik ist. Es ist dies ein weiterer Punkt der Eigenthümlichkeit dieser Musik: denn im Allgemeinen ist es doch die menschliche Stimme, mit welcher eine Nation am liebsten ihren musikalischen Ideen den Ausdruck giebt. Die Marseillaise, das God save the King, das „Gott erhalte Franz den Kaiser", die russische Hymne u. s. w., diese Heroen des Nationalgesangs, sind alle für den Gesang geboren und sind mit ihrem Texte Ein Guß: der Heros der ungarischen Nationalmusik ist dagegen ein Instrumentalmarsch, der sich nichts weniger als singen läßt. Wir meinen den berühmten, echt nationalen, mit dem Volksleben der Ungarn so eng verbundenen Rákozcy indulo, und doch ist vielleicht keine Nation, bei der die Musik in einem so engen Verhältniß zu dem ganzen Wesen und Treiben der Menschen steht, als die ungarische. Wie ein electrischer Schlag wirkt dieser Marsch auf das Gemüth des magyar ember: er findet Alles darin, was ihn bewegt, seinen Schmerz, seine Lust, seine Freude, seine Trauer. Unter seinen Klängen haben sich Hunderte von Honveds in Schlacht und Tod gestürzt, und keine Musik spricht so vernehmlich zu dem ungarischen Herzen, als dieses Muster einer Nationalmusik. Die neue Zeit hat zwar noch mehr ungarische Märsche aufzuweisen. Die berühmtesten sind der Kossuthmarsch, der Werbungsmarsch, der Klapkamarsch u. s. w., aber keiner derselben hat das echte Nationalgepräge des Rákozcy indulo, und so schön und wirklich ergreifend sie sämmtlich sind, so sind sie doch zu wenig charakteristische Repräsentanten der ungarischen Nationalmusik, um hier, wo wir es allein mit dem Echten zu thun haben wollen, eine nähere Beachtung finden zu können. Am wenigsten verräth der Hunyadimarsch ungarischen Geist, und es gehen demselben beinahe alle Merkmale von echter Ungarmusik gänzlich ab. Was sind nun die hauptsächlichsten Organe der ungarischen Instrumentalmusik? Wer übt die letztere am meisten aus? und wie wird sie ausgeübt im Unterschiede von dem Volksgesang? welche Gattungen von Instrumentalmusik hat die ungarische Nation?

(Fortsetzung folgt.)

*) Eigentlich „meine Rose".

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

F. W. Markull, Op. 39. Fünf Gedichte von Eichendorff, Falk und Geibel. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Königsberg, Pfitzer und Heilmann. Preis 20 Sgr.

Ein gutes Heft Gesänge. Neben der Selbstständigkeit, die sich in allen auf vortheilhafte Weise ausspricht, finden wir sinnvolle Auffassung und ausdrucksvollen fließenden Gesang, der auf einem geschmackvoll ausgeführten harmonischen Grunde ruht. Außer Nr. 5 „Es rauscht das rothe Laub zu meinen Füßen" von Geibel, was nicht in erwünschter Weise die rechte Stimmung trifft, sind alle übrigen wohlgelungene Bilder mit charakteristischen Besonderheiten in ihrer musikalischen Physiognomie. Nr. 1 „Frühlingsfahrt" von Eichendorff muthet uns besonders an durch seine Morgenfrische, so wie die Mittelpartie durch ihr trübes Colorit den richtigen Ton für des Dichters Intention anzuschlagen weiß. Von sanftem, lieblichen Charakter ist Nr. 2 „Winterlied" von Eichendorff, das sich durch seine Innigkeit in die Seele schmiegt. „Der arme Toms" von Falk ist in ergreifenden Tönen mit treuer Wahrheit nach den Dichterworten wieder gegeben, so wie Nr. 4 „Wem Gott will rechte Gunst erweisen" von Eichendorff durch seine frohe Laune den frischen Sinn des Gedichts dem Hörer offenbart.

Adolf Köttlitz, Frühlings-Album. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Königsberg, Pfitzer und Heilmann. Pr. 20 Sgr.

Der Componist zeigt Talent und gute musikalische Begabtheit für das Bessere. Man sieht, daß es ihm bei der Composition dieser Lieder nicht darum blos zu thun war, irgend welche sangbare und klangvolle Melodien zu erfinden, sondern jedem einzelnen Gesange einen bestimmten Typus aufzudrücken. Ist ihm dies auch nicht bei allen befriedigend gelungen, so hat doch jeder eine gewisse poetische Seite, die unser Interesse für sich gewinnt. Andererseits darf aber nicht unbemerkt bleiben, daß im Allgemeinen der Eindruck, den diese Gesänge machen, noch von dem störenden Elemente der Reflexion und zu absichtsvoll gesteigerter Empfindung begleitet ist. Diejenige Reife, welche sich durch ihr natürliches und gesundes Aussehen kundgiebt, vermißt man noch; es ist hie und da der Gefühlsausdruck nicht ganz frei von krankhafter Sentimentalität und von Gesuchtheit, wo in den Dichterworten sich Einfachheit und Natürlichkeit ausspricht. Dieser Umstand hat auch auf die Begleitung eingewirkt, die sich häufig nichts weniger als clavierrecht ausweist. Sodann wirkt äußerst störend das seltsame Verfahren, jedem Tacte fast einen Commentar beizugeben, wie er zu singen sei. Wenn sich schon daneben ebensoviel italienische Vortragszeichen curios ausnehmen, so sieht man gar nicht ein, wozu bei so kurzen Gesängen ein solcher Schwall von ganz subjectiven Bestimmungen dienen soll. Legt's nur in die Notenz ein einfaches p und f thut dieselben Dienste, wenn der Geist drin steckt; wo nicht, so sind auch solche Bemerkungen eitel und leer und enthalten nichts als — Tinte. Am wenigsten befriedigend ist Nr. 4 „Sendung" von Geibel. In diesem ist vom 4/4 Tacte an Mendelssohns Lied „Scheiden" Note für Note enthalten und das Uebrige von sehr geringer Bedeutung. Aufgefallen ist mir darin die Bestimmung: „fest im tempo". Ich denke, es ist gut, Alles im tempo zu singen, wo nicht ganz besondere Gründe zur Abweichung vorliegen. Unsere Sänger erlauben sich ohnehin da außer dem tempo zu singen, wo sie gerade erst recht in gutem Tacte singen sollten. Wenn nun der Componist noch vollends diesem Unwesen Thor und Thür öffnet, so laufen wir Gefahr den Tact ganz zu verlieren und einer tactlosen prima donna muß sich das bestgeschulte Orchester demüthigst unterordnen, weil ihr gerade im Augenblick der dumme Gedanke beikommt, es müsse etwas ohne Tact gesungen viel schönere Wirkung hervorbringen. Das eben genannte Lied hat R. Franz gut getroffen; ich verweise den Componisten darauf (es ist Op. 4, Heft II, Nr. 11), so wie auch in Betreff des folgenden Nr. 6 „Heimkehr" von Heine auf die Composition von Fr. Schubert (Schwanengesang, Heft II, Nr. 11). Was der Componist in diesem Gesange gibt, zeigt uns noch keine zu Fleisch und Blut gewordene musikalische Gestalt, es ist ein Gefühlserguß, nicht ohne Poesie, aber formlos und nicht ästhetisch berechtigt.

Eduard Bernsdorf, Op. 4. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Whistling. Preis 15 Ngr.

Es tragen diese Lieder das Gepräge geistiger Reife an sich. Wir begegnen überall schöner Auffassung und poetischer Gestaltung. Man sieht deutlich, wie der Componist das Beste der Neuzeit in sich aufgenommen und seinem eigenen Innern assimilirt hat. Es ist Alles edel gestaltet und wahr empfunden. Wie bei so vielen anderen Liedercomponisten sehen wir aber auch hier in der harmonischen Ausstattung eine gewisse Ueberladung, die häufig dem guten Kerne Abbruch thut; man will zu viel in der Begleitung sagen. Wenn nun auch diese in einer reicheren Betheiligung

ihre volle Berechtigung hat, so darf doch die Grenze nicht zu weit ausgedehnt werden, wenn nicht dem Hauptmomente Eintrag geschehen soll. Von den fünf Liedern („Serenade" von Halm, „Wer dir in's Auge hat geblickt" von Rückert, „Frühlingsglaube" von Uhland, „Sonst" von Hartmann, „ein seliger Augenblick" von Halm) ist Nr. 5 „ein seliger Augenblick" das vorzüglichste; es enthält die meiste Innerlichkeit und Gedankenenergie neben einem musikalisch schön fließenden Gesang, der ebenso durch seine Einfachheit wie durch die Kraft des Ausdrucks zum Herzen dringt.

Em. Klitzsch.

Aus Weimar.

„Benvenuto Cellini", Oper in vier Acten, nach dem Französischen, von Hektor Berlioz.

(Fortsetzung.)

Wir haben in dem Vorhergehenden das Bedenken geäußert, dem „Cellini" als Ganzen das Prädikat eines Kunstwerkes im höheren Sinne beizulegen. Dies wollen wir hier nun näher motiviren.

Man würde uns gänzlich mißverstehen, wollte man aus diesem Bedenken ein den hohen künstlerischen Werth des musikalischen Theiles der Oper in Frage stellendes oder nur schmälerndes Votum ableiten, diesen Zweifel mit jenen banalen, unüberlegten und daher mehr als wohlfeilen Vorwurfsphrasen der Halbgebildeten concordiren lassen, welche die Berlioz'sche Musik überhaupt der Zerrissenheit und Verschrobenheit beschuldigen, weil ihre eigne Intelligenz nicht auf dem erforderlichen Niveau steht, um die Einheit und Ursprünglichkeit derselben zu erkennen.

Ebenso wenig schließen wir uns aber auch in diesem Urtheile Denjenigen an, welche, allerdings ohne allen Aufwand von Gründen, dem Talente Berlioz's die Befähigung zu dramatischen Arbeiten streitig machen wollen, und den „Cellini" als ein Instrumentalwerk darzustellen suchen, in welchem die Singstimmen der handelnden Personen nur als Zierrath zur Vermannichfaltigung des Klangcolorits des Orchesters figurirten.

Um die Bezeichnung eines dramatischen Kunstwerkes zu verdienen, muß eine Oper noch ganz andere Erfordernisse befriedigen, als den Nachweis des Nichtvorhandenseins der eben genannten musikalischen Mängel, die den Glanz der Berlioz'schen Arbeit nicht verdunkeln. Die Hauptbedingung eines musikalischen Dramas ist und bleibt vor Allem das richtige Verhältniß von Dichter und Componist, möge die Oper nun nach Stoff und Behandlungsweise in die Gattung der komischen oder der tragischen Oper einschlagen. Das Vermissen dieser Grundbedingung, einer Bedingung, nach welcher zur Zeit der Entstehung dieses Werkes und seiner ersten Aufführung in Paris freilich noch nicht gefragt wurde, weil man im ganzen blüthereichsten Opernirrthume eben tiefst befangen war, hält uns wesentlich ab, den „Cellini" für ein Kunstwerk im höheren Sinne zu erklären.

Das Mißverhältniß der beiden Factoren der Oper zu einander liegt im „Cellini" übrigens durchaus nicht so klar auf der Hand, als in einer Menge anderer Opern. Das Libretto des „Cellini" — wir haben natürlich das Original, das französische der HH. Léon de Bailly und Auguste Barbier im Sinne, denn die Verdeutschung des Hrn. Riccius, mit wieviel Fleiß und Ueberlegung sie auch gearbeitet und so sehr ihr auch ein relativer Werth zugesprochen werden darf, bleibt eben doch eine matte Uebersetzungslimonade, — dieses Libretto hat verschiedene Vorzüge aufzuweisen vor den meisten neueren Exemplaren seiner Gattung, und kann daher nicht so schlechthin verworfen werden, wenn es auch in Erwägung der Unanklagbarkeit der Fatalität und seiner Priorität vor der Composition die Schuld an denjenigen Mißständen vornehmlich wird tragen müssen, welche den „Cellini" zu keinem Kunstwerke im höheren Sinne sich erheben lassen.

In der That, es verdient das Textbuch des „Cellini" in mehr als einer Rücksicht eher gerühmt als getadelt zu werden. Der gewählte Stoff ist ein edler, würdiger; der Held ein Künstler, dessen Persönlichkeit ebenso interessant an sich, als für die Zeitgeschichte durch seine Memoiren merkwürdig, dessen Name durch die monumentalen Kunstwerke, die er der Nachwelt überliefert hat, bleibend ruhmvoll geworden ist. Die Zeit, der die Handlung angehört, das sechzehnte Jahrhundert, in welchem wenigstens im Privatleben noch Leidenschaften sich bethätigten, die dem entpoetisirenden Einflusse der Reformation noch nicht erlegen waren, so wie der Schauplatz dieser Handlung, die ewige Stadt, geben ferner einen möglichst vortheilhaften Rahmen für den Helden ab, der auch bei den gebildeteren Deutschen durch die meisterhafte Uebersetzung seiner Memoiren vom „großen Heiden" beinahe populär geworden ist. Eignet sich nun auch die aus „Cellini's" Leben entnommene Episode vom Perseus-Gusse unter den die Vollendung des Cellini'schen Meisterwerkes begleitenden, d. h. erschwerenden, Umständen mehr zum Epos als zum Drama, constituirt das Daß und das Wie der Ausbeutung dieser Episode zu einem dramatischen Hauptmotive gerade einen der Hauptmängel des Textbuches, so enthält die Opera semi-seria noch andere Ingredienzien, noch andere leitende Gedanken, von

denen wir namentlich Einen hervorheben möchten, dem der Umstand, daß er vom großen und groben Hausen erstlich vielleicht gar nicht verstanden und dann wahrscheinlich nicht sonderlich goutirt werden dürfte, nicht zur Unehre gereichen kann. Dem ächten Künstlersinne wird dieser Gedanke dagegen nicht antipathisch sein; er wird ihn zu schätzen wissen. Natürlich setzen wir bei der Gesinnung eines ächten Künstlers voraus, daß derselbe frei von dem Fehler der Selbstüberschätzung, freier noch vom Laster des Neides sei, d. h. daß er nicht zu seinen Gunsten ein fiat applicatio von dem Princip, um das es sich hier handelt, rufe, wenn ihn nicht künstlerisches Genie zu dieser Prätention berechtigt, und daß, befindet er sich in dem Falle, zu der eventuellen Selbsterkenntniß seiner Inferiorität gelangt zu sein, er darum nicht triangelfreundlich die Geltendmachung dieses Princips bei höheren und begabteren Künstlern bekämpfe. Dieses Princip ist einfach das der socialen und politischen Ausnahmestellung des Künstlers, erweitert, überhaupt das der Berechtigung einer Geistesaristokratie zu gewissen Privilegien, deren Ausübung eine zeitweilige Suspension des sogenannten Rechtszustandes involvirt, und die daher niemals zu Zunftprivilegien ausgedehnt, sondern jedes Mal nur an einzelne Individuen verliehen werden können.

Im „Cellini" stellt sich die Sache so dar: Cellini entführt während des Carnevals seine Geliebte, die Tochter des päpstlichen Schatzmeisters Balducci und tödtet im Gewühl der Menge einen ihm von seinem feigen Rivalen, Fieramoska, der Cellini's Entführungsabsicht durch eine trügerische Verkleidung sich selbst zu Nutze machen will, vorgeschobenenen Raufbold (Pompeo). Cellini gelingt es sich nach dieser That zu retten und seine Freunde und Schüler bringen ihm unterdeß die Geliebte in sein Haus. Doch als Beide vereinigt ihre Anstalten zur Flucht zu treffen beginnen, wird diese durch das Eintreten des Vaters der Entführten und des Rivalen, der als Kläger wegen des getödteten Freundes auftritt, vereitelt. Das Temperament des Helden läßt uns nun zwar hoffen, er werde, nach Erschöpfung aller Mittel zu einem gütlichen Vergleich, auf irgend eine andere Art mit seinen beiden Gegnern zu Ende kommen — doch der unerwartete Besuch des Cardinals Salviati in der Werkstätte des Cellini schneidet jeden möglichen Versuch zur Rettung ab. Diesen führt zwar nur das Kunstinteresse zu Cellini, indem er nur um sich nach der Erfüllung des seinem Clienten gegebenen Auftrags, der Vollendung der vom Papste bestellten Perseusstatue, für welche er zur Ermunterung dem etwas liederlichen Künstler bereits manchen Vorschuß geleistet, zu erkundigen kommt, aber die heftigen Klagen von Cellini's Feinden, die er hier antrifft, machen den wohlwollenden Mäcen des Künstlers plötzlich zum rauhen Richter des Menschen Cellini. Da tritt ihm, innerlichst empört über diese Scheidung des Menschen vom Künstler, des Künstlers von seinem Kunstwerke und von der Kunst überhaupt, im Hochgefühle seiner Würde als Priester einer Offenbarung des Göttlichen, die bereits damals anfing, wenigstens ebensoviel Respect wieder zu beanspruchen als jene andere Offenbarungs-Religion, Cellini entgegen, bereit in erhabenem Unwillen sein Kunstwerk mit einem Hammerschlage zu zertrümmern, falls der Cardinal seine Drohung erfüllte, einem Anderen die Vollendung desselben übertragen und den Schöpfer desselben als Verbrecher behandeln zu wollen. Unwillkürliche Ehrfurcht erfaßt den Priester der Religion vor dem Priester der Kunst; das heitere Griechenthum trägt in dem Cardinal einen Sieg davon über das staatsstrenge Römerthum. Unter der Bedingung, daß Cellini sein Kunstwerk noch vor dem nächsten Abendroth vollendet habe, schenkt ihm der Cardinal Verzeihung für sein Vergehen, gewährt ihm Fürsprache bei Balducci zu seiner Verbindung mit dessen Tochter. Cellini löst diese Bedingung unter mannichfachem Kampf gegen allerlei Hindernisse und Widerwärtigkeiten.

Ziehen wir die Moral hieraus, so ist es wohl jedenfalls diese: die Kunst steht über aller Moral, der Künstler, der würdige Priester seiner Kunst, hat, sei er im Uebrigen auch wie er wolle, gerechten Anspruch auf höhere persönliche Geltung als der einfache gute Mensch und Bürger. An dem Leben eines Künstlers ist mehr gelegen als an dem jedwedes anderen Nichtkünstlers; darf man schon sagen, daß die Existenz eines großen Kunstwerkes nicht zu theuer erkauft wäre mit den Existenzen unterschiedlicher menschlicher Monaden, und dürfte dieser Behauptung wohl kein vernünftiger, stichhaltiger Widerspruch entgegenzusetzen sein, so läßt sich um so weniger etwas gegen die Forderung einwenden, daß der Künstler, der Inhaber jener schöpferischen Kraft als der Erzeugerin einer unbestimmbaren Anzahl möglicher Kunstwerke, gewisse Vorrechte in der bürgerlichen Gesellschaft genieße, und — warum nicht unter diesen auch eine bedingte Straflosigkeit für gewisse von ihm gegen diese Gesellschaft verübte Vergehen? So logisch und so gerecht es nun auch erscheint, daß ein Exceptionelles, wie der Träger künstlerischer Begabung, demzufolge auch exceptionell im Leben gestellt werde, so sind wir doch darauf gefaßt, daß Mancher aus dem Publikum gegen die allerdings mehr grüne als graue Theorie, daß der Künstler außer dem Gesetze stehe, zu protestiren sich bemüßigt fühlen wird. Es ist dies eine ganz naturgemäße Consequenz aus der schiefen Stel-

lung, welche unser modernes Publikum dem Künstler gegenüber einzunehmen gewöhnt worden ist. Um nicht dem Anscheine Raum zu geben, als wollten wir das Publikum als unsere derzeitige bête noire zu Tode reiten, geben wir sogleich von vornherein zu, daß der Künstler es ist, der die Schuld an der Verkehrung seines Verhältnisses zum Publikum trägt.

Seit Rossini ist die Dictatur im Reiche der Tonkunst vom Künstler niedergelegt und dem Publikum übertragen worden. Der krittelnde, nicht einmal mehr ursprünglich naiv Genießende — natürlich, weil er das stereotype Object des Genusses eben in- und auswendig kennt und die von ihm bestellte Arbeit (eine nicht von ihm bestellte weist er zurück) nun untersucht, ob sie die Postulate seiner Anordnungen erfülle oder nicht — dieser krittelnd genußunfähige Genießende ist Gesetzgeber geworden anstatt des producirenden, nun freilich zum Handwerker degradirten Künstlers. Geringschätzung, ja gänzliche Verachtung des Künstlers von Seiten des Publikums als Lohn für die Wegwerfung des Künstlers, d. h. seine Unterwerfung unter den Geschmack und die Laune des auch in seinen Anforderungen erfindungsimpotenten Publikums, ist hiervon wieder eine ganz natürliche Folge. Der moderne Künstler soll „amüsiren", soll die Anstands halber durch die classischen Meister, zu deren Zeit das Verhältniß ein anderes war, auszustehende conventionelle „Langeweile vertreiben", die Kunst ist dazu da, um „Vergnügen zu machen", das Kunstwerk soll „plaisirlich" sein, und der Künstler im Grunde nur den Beruf eines „veredelten Hanswurstes" ausüben. Wie kann es da mit der Würde und Heiligkeit der Kunst und ihrer Priester aussehen, wenn „Künstler" diese Hanswurstsrolle ohne alle Scheu acceptiren, wenn „Aesthetiker" diese Grundsätze als die alleingültigen öffentlich predigen und auf theoretischem Wege zu sanctioniren suchen!

Wir haben für diese zwar unerquickliche aber sehr naturgetreue Schilderung die Gunst beiläufiger Einschmuggelung in Anspruch genommen, trotzdem sie nicht in unmittelbarer Beziehung zu dem Gegenstande unserer Besprechung steht, und dies deshalb, weil sie uns indirect auf die bestimmtere, deutlichere Erörterung des Eingangs dieses Artikels aufgestellten These hinleitete. Wenn wir dort aussprachen, Benvenuto Cellini sei kein Kunstwerk im höheren Sinne, so heißt das für uns: es ist als Kunstwerk zu unvollkommen und in seiner Totalität zu verfehlt, um dem Publikum der Zukunft genügen, zu edel und geistvoll dem Publikum der Gegenwart sympathisch sein zu können. Den Kern der Handlung haben wir vorhin exponirt; dieselbe ist einfach, durchsichtig, natürlich; die Ausführung einzelner Charaktere sowohl, als die Situationen höchst drastisch; der Styl, d. h. die Diction, warm, lebensvoll und reich an frischer, witziger Komik. Bei solchen, leider jetzt nicht eben oft selbstverständlichen Vorzügen hätte das Publikum vernünftigerweise keinen Grund seine Ansprüche für nicht befriedigt zu erklären — die deutsche Uebersetzung hat diese Vorzüge zwar abgeschwächt, aber nicht aufgehoben — um so weniger als dasselbe sich bei anderer Gelegenheit mit so unbedenklicher Toleranz sachunverständig äußert. Auch sind wir der festen Ueberzeugung, daß das Libretto des „Cellini" mit einer Flotow'schen Musik z. B. verkuppelt, höchst beifällig aufgenommen und von glänzendster Wirkung gewesen sein würde; das Flotow'sche Princip „durch den musikalischen Ausdruck einen dem bloßen Worte nicht mehr erreichbaren Grad von Gemeinheit zu erzielen" würde dem Textbuche, der Handlung, für ihren Mangel an modernem Materialismus und der dazu gehörigen Portion Sentimentalität, die Wimper der Nachsicht zugesenkt haben. Umgekehrt würde man sich vielleicht die Berlioz'sche Musik eher gefallen lassen, trotz ihrer Geistigkeit und Nichttrivialität, wenn als Held der Oper statt der noblen, leidenschaftlichen Künstlernatur einer kunstgeschichtlichen Persönlichkeit etwa die mythische Schänkwirthsnatur eines historischen verrückten Schneiders fungirte, wenn statt römischer Carnevalsscenen der pikantere Thé dansant von todten Nonnen oder dergleichen das Auge oder die nur für das Abgeschmackte empfängliche Sinneneinbildungskraft des Zuschauers ergötzte, u. s. w.

Dasjenige Mißverhältniß, welches sich in dem hier Gesagten zwischen Textbuch und Musik für den nach dem Eindrucke des Werkes im Publikum Urtheilenden ironisch so zu Tage stellt, ist nun allerdings nicht identisch mit Dem, welches eine ernsthafte Kritik zu rügen hat. Nachdem wir die Vorzüge des Textbuches signalisirt, wollen wir, ohne darum den Standpunkt des musikalischen Dramas der Zukunft auf eine vor fünfzehn Jahren geschriebene Oper anwendbar zu machen, die Mängel desselben veranschaulichen. Der Hauptfehler liegt in der Behandlungsweise des Stoffes, der an und für sich brauchbar war. Das ganze Drama ist zu flüchtig concipirt und trägt zu sehr das Gepräge eines dramatisirten Memoiren-Extraktes. Zwar sind die Gesetze der Einheit, der Zeit und des Ortes nicht durch successive Vorführung von Scenen oder Tableaux verletzt, welche etwa nur einzelne Personen mit einander gemein hätten und in keinem Causalzusammenhange ständen, allerdings ist eine in dem Leben Cellini's sehr bedeutsame Episode gewählt worden, der Guß des Perseus, seines Meisterwerkes, und dieses Ereigniß, oder diese künstlerische That, — wie man es nun nen-

nen möge — bildet den rothen Faden, der sich durch das Drama hindurch zieht. Die handelnden und figurirenden Personen sind ferner nur dem Namen nach aus Cellini's Memoiren entnommen (Cardinal Salviati, Askanio, Balducci, Fieramoska, Pompeo) sonst beliebig umgeschaffen und mit einander verschmolzen, der Schauplatz des Perseusgusses ist von Florenz nach Rom verlegt worden u. s. w., Alles in der Art, wie es geschehen ist, dem Drama zu Liebe. Aber das Drama als Ganzes ist kein gelungener Versuch geworden, trotz der anerkennenswerthen Mühe, dies Anecdotenhafte verschwinden zu machen und das Material zu einer gewissen Formeinheit zu condensiren. Als einen Hauptverstoß gegen die Form müssen wir schon die Eintheilung in 4 Tableaux (bei der Aufführung auf der Weimarischen Hofbühne 4 Acte bildend, in Paris je 2 Tableaux zu einem Acte vereinigend) rügen. Die ästhetische Nothwendigkeit der Eintheilung eines jeden dargestellten Dramas in 3, resp. auch 5 Acte liegt so sehr in der Natur des Dramas überhaupt, ist auch mehrmals am gegebenen Orte in diesen Blättern nachgewiesen worden, daß wir kein Wort weiter darüber zu verlieren brauchen; zu Dem wird kein Vernünftiger ein Naturgesetz der Pedanterie anklagen wollen. Die beste Kritik des Zuschnittes nach Aufzügen giebt die Handlung, giebt der Inhalt der einzelnen Acte selbst an die Hand; in den meisten Fällen wird man finden, daß bei dem zweiactigen Drama ein Act fehlt, d. h. ein Theil der Handlung vor dem ersten Aufzuge vor sich geht, möge es auch nur die Exposition sein, oder in den Zwischenact verlegt ist, oder daß derselbe einer Mesalliance mit einem anderen Theile verbunden ist, — daß bei dem vieractigen Drama eine unnöthige Ausdehnung oder Trennung des Zusammengehörigen, oder ein überflüssiges Anhängsel stattfindet. Zuweilen trifft es sich, daß ein Einfallen oder Ausfallen des Vorhangs diesen Schaden heilen kann, wie es denn auch Handlungen von drei Acten giebt, in denen ein Act wirklich fehlt und ein anderer völlig überflüssig ist. Die vier Tableaux des Cellini sind der Wirkung der ganzen Oper effectiv hinderlich; im zweiten Acte hat die eigentliche Katastrophe, die Entführung Teresa's und die Tödtung Pompeo's durch Cellini, bereits stattgefunden, im dritten löst sich der Knoten, soweit von einem solchen immer die Rede sein kann, indem der Cardinal Salviati aus einem diabolus ex machina zu einem deus ex machina durch Cellini bekehrt wird und ihm Verzeihung für das Geschehene unter der Bedingung alsbaldiger Vollendung seines Kunstwerkes gewährt. Cellini's Charakter und Persönlichkeit läßt uns keinen Augenblick mehr im Zweifel ob des Ausgangs. Abgesehen davon, daß der Guß des Perseus eben in keiner Weise zu dramatischer Vorführung geeignet ist, denn so hohes Interesse der Künstler Cellini für sich erregt, so wenig vermag ein nachgebildeter Schmelzofen bei irgend Jemandem, der nicht blos auf die Musik im Theater hört, Theilnahme zu erwecken, — ist es daher durchaus unnöthig, daß Cellini die Erfüllung des Gebotes seines Patrons, die Beendigung seines Kunstwerkes, wirklich vor den Augen des Zuschauers vollführe. Man ist über den Ausgang des Dramas nach dem dritten Acte ebenso befriedigt, als am Schlusse des Freischütz, wo man auch nicht verlangt, in einem noch darauf folgenden Acte von dem Ablaufe des dem Jägerburschen Max durch den Eremiten vergönnten Probejahres besonders in Kenntniß gesetzt zu werden. Der Dichter des „Cellini" hat wohl auch einige Ahnung von der Mattigkeit des letzten Tableau's gehabt und die drohende Gefahr eines „la fin découronne l'oeuvre" ist ihm wohl nicht entgangen, denn er hat dasselbe durch eine Menge wechselnder Situationen und kleiner Incidenzien sichtlich zu beleben und dieses Scheinleben möglichst zu fristen gesucht. Doch vergebens. Der vierte Act ist für die Totalwirkung von wesentlichem Nachtheil, und befänden wir uns in dem Falle, dem Componisten zu einer theilweisen Umarbeitung im Interesse des Werkes und seiner größeren Geltung und leichteren Verwerthung rathen zu dürfen, so würden wir entschieden für den gänzlichen Wegfall des vierten Actes oder Tableaus stimmen und nur den Schluß, den Guß der Statue, in den dritten Act mit hinübernehmen, dessen Wirkung hierdurch jedenfalls bedeutend gewinnen würde. Das vierte Tableau ist zusammengeflickt und selbst für den rein musikalischen Zuhörer so ermüdend, daß es ihm für die Schönheiten der Schlußscene ziemlich genußunfähig bleibt. — Nicht minder rathsam wäre es bei einer solchen Umarbeitung, den ersten Act, der sich durch etwas Magerkeit auszeichnet, indem er nur von dem Entführungsplane Cellini's und dessen Aushorchung durch seinen Rivalen handelt, mit etwas mehr Mannichfaltigkeit der Handlung auszustatten, namentlich mit solcher, in der zu einer näheren Charakteristik des Helden Gelegenheit geboten wird.

Das führt wieder auf einen anderen Hauptfehler des „Cellini", den wir deshalb nur kurz erwähnen wollen, weil er es im Hinblick auf die Eigenschaften, welche das Buch und die Musik einer modernen Oper beliebt machen, nur bedingungsweise ist und wir uns nicht gern den Anschein geben möchten, als wollten wir dem ungerechten, weil aus schlechten Motiven abgeleiteten, Vorwurf des Publikums irgendwie sanctioniren. Es ist der, daß das Drama des „Cellini" nichts wahrhaft Erwärmendes, Packendes hat, keine überwältigende Erregung auszuüben vermag, während die Musik diese Ansprüche mit Recht erhebt. Das

Volk verlangt von einem Drama die Darstellung allgemein menschlicher Leidenschaften; die Privatleidenschaft und Sondernatur eines dem (als getrennter Stand leider noch fortbestehenden) Künstlerstande angehörigen Helden liegt ihm als solche fern und wird erst dann ein ungetheiltes Interesse erregen, wenn sie verallgemeinert wird. Dazu kommt noch, daß die Handlung des „Cellini" mit dem Helden in einem Widerspruche steht: dieser ist ganz subjectiv, jene fast typenhaft objectiv gehalten. Einem von solcher musikalischen Gedankenüberfülle strotzenden Tonsetzer als Berlioz konnte die gegebene poetische Unterlage nicht immer genügen; daher sein ebenso häufiges als stets entschuldbares Beginnen, den Werth und die Bedeutung des Drama's rein aus eignen musikalischen Mitteln so zu erhöhen und zu potenziren, daß Mittel und Zweck des Ausdrucks sich oft mit einander verkehren, oder wenigstens nicht hinlänglich geschieden bleiben, um dem Laien das Verständniß, d. h. das Gefühlsverständniß, des Ganzen zu ermöglichen. Nun ist aber die Berlioz'sche Musik überhaupt so subjectiven Charakters, daß dieses Gefühlsverständniß durch diesen Umstand noch erschwert wird, zumal da der Vorwurf eben ungegründet ist, Berlioz habe das ganze Drama in das Orchester verlegt. Er hat dem Drama nur musikalisch nachgeholfen, was schlimmer und besser ist, je nachdem man die Sache ansieht. Wenn es daher auch lediglich zu Gunsten des Dramas geschieht, daß der Componist die vom Dichter etwas vernachlässigte Teresa, die unter der sehr allgemeinen Maske einer ziemlich gewöhnlichen „liebenden Geliebten" als handelnde Person wenig für sich zu interessiren vermag, musikalisch reizend individualisirt, wenn er ferner den durchaus nicht sonderlich merkwürdigen Kunstmäcen Cardinal Salviati zu einem Träger der ganzen purpurnen Pracht der weltbeherrschenden Kirche hinaufobjectivirt hat, — so ist doch dies oft angewendete Setzen subjectiven Berlioz'schen Humors an die Stelle rein objectiver Situationskomik, wodurch eine drastischere Wirkung zuweilen bewußt verschmäht oder ohne den Willen des Componisten beeinträchtigt wird, ein bleibendes Hinderniß für die Popularisirung des „Cellini". Der „Cellini" wird vielleicht eine nicht unbedeutende Minorität für sich erringen, eine Majorität nie. Und da das Streben jeder Minorität doch am Ende dahin geht, Majorität zu werden, so ist es zwar für das Heute das höchstmögliche Lob, wenn wir aussprechen: Cellini ist ein Werk für die Minorität, aber weniger für das Morgen, auf das wir doch am Ende sehr positiv zählen oder hoffen.

Es würde viel zu weit führen, wollten wir in einem bloßen Referate über ein neues Tonwerk alle die Bemerkungen zu Papier bringen, die sich bei Anhörung und Prüfung desselben uns aufgedrängt haben, und mit Beispielen aus der Oper belegen. Wir brechen daher hier ab, um nun einer detaillirten Besprechung des musikalischen Theiles in Verbindung mit dem dramatischen Verlaufe Raum zu geben.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am 27sten April gaben die Brüder Wolfgang und Arno Hilf im Saale des Gewandhauses eine Soirée musicale. Der ältere Hr. Hilf steht als tüchtiger Violinist in Leipzig noch in gutem Andenken und bewährte auch an diesem Abende seinen wohlverdienten Ruf. Sein Bruder Arno Hilf war uns noch unbekannt, desto mehr erfreute es uns, in ihm ein würdiges Pendant zu Hrn. W. Hilf zu finden. Ist auch der Ton des älteren Bruders markiger, sein Spiel und Vortrag kühner und imponirender, als bei dem jüngeren Hilf, so hat doch Letzterer ebenfalls eine sehr bedeutende Fertigkeit und scheint sein Naturell sich besonders zum Vortrage von Tonstücken elegischen Charakters zu eignen. Im ersten Theile spielten die beiden Brüder die Concertante für 2 Violinen von Spohr, bei welchem Tonstücke der erwähnte Unterschied zwischen beiden Virtuosen sich recht deutlich zeigte. Außerdem trug Hr. W. Hilf Variationen über das Thema der Arie des Tebaldo aus Montecchi und Capuletti vor, eine eigene Composition, die wir bereits früher schon in einem Concert der Euterpe von ihm hörten, Hr. A. Hilf aber spielte ein Potpourri über Themen aus Jessonda. Das Brüderpaar ward würdig unterstützt von Frl. Mayer und Hrn. Enke, welcher Letzterer die Phantasie über Felicien Davids Hirondelles von Leopold von Meyer mit sehr anerkennenswerther Virtuosität vortrug, außerdem aber auch die Begleitung der Concertstücke und der Gesangsvorträge übernommen hatte. Frl. Mayer sang eine Concertarie mit obligater Violine (Hr. W. Hilf) von Mozart, die „Liebesbotschaft" von Fr. Schubert und die „Elfe" von Rietz. Die Sängerin war an diesem Abende sehr gut disponirt und namentlich reihte sich der Vortrag der Mozartschen Arie sowie des Rietzschen Liedes den besten Leistungen an, die wir von Frl. Mayer gehört haben. Letztere Composition wurde stürmisch da capo verlangt. Es verdient der Gesang Frl. Mayers an diesem Abende um so mehr Anerkennung, als ein zufälliger Umstand allerdings nicht recht günstig für die Sängerin war. Der Saal war besonders während des ersten Theiles mit einem höchst unangenehmen Dampf — wahrscheinlich von zu reichlich ausströmendem Gase herrührend — erfüllt, welcher sich auffallend auf die Brust legte, ein fast allgemeines Husten erregte und einen Theil des ohnedem nicht sehr zahlreichen Publikums nach der ersten Abtheilung.

vertrieb. Es wäre zu wünschen, daß man dergleichen Uebelständen in einem solchen Concertsaale möglichst abzuhelfen suchte. F. G.

Meißen, Ostern 1852. Die musikalische Saison ist geschlossen und wenn die Berichterstatterin einer Provinzialstadt, die nur 10,000 Einwohner und noch weniger Seelen zählt, Seelen namentlich, die auch für die Kunst eine Seele haben, sich nicht oft in eine große musikalische Zeitung und unter die Correspondenten aus London und Paris wagen darf, so erscheint sie doch immer einmal im Jahr in ihrer Art und an diesem Ort auch ein „Mädchen aus der Fremde" — „wenn die ersten Lerchen schwirrten" und Theater und Concertsaal sich schließen.

Unsre Saison ward wie gewöhnlich mit einem Oratorium am Charfreitage im Dom beschlossen. Der „Pharao" von Friedrich Schneider kam zur Aufführung und ward mit Theilnahme und Anerkennung aufgenommen. Besonders befriedigten die Finales beider Abtheilungen und der Chor „Freiheit! Vaterland!" in der zweiten Abtheilung.

Hat die diesmalige Aufführung auch nicht wie manche frühere gefeierte Namen auswärtiger Sänger und Sängerinnen aufzuweisen, so war doch die Ausführung im Allgemeinen eine gelungene zu nennen, was um so mehr Anerkennung verdient als sie nur von einheimischen Kräften bestritten ward. Unser verdienter Musikdirector G. Hartmann dirigirte. Die hiesige Liedertafel und eine große Anzahl von Dilettanten und Dilettantinnen hatte die Ausführung der Chöre übernommen, die Solopartien befanden sich in den Händen der Frl. Esten (Mahola und Thirza), Frl. Bendeleb (Mirjam), Hrn. Gitt (Pharao) und Hrn. Herwarth (Moses), sämmtlich Mitglieder des hiesigen Stadttheaters.

Von größeren Concerten haben wir nur zwei zu erwähnen. Im ersten hörten wir die Ouvertüre zur Leonore (Nr. 3) von Beethoven und die Symphonie von Franz Schubert, vorzüglich ausgeführt. Frl. Döring aus Dresden sang die Freischützarie und Lieder zum Pianoforte. Hr. Rudolf Wehner aus Dresden trug Concertstücke von Charles Mayer und Schulhoff auf dem Pianoforte vor, Hr. Kammermusikus Beer Variationen für Violine über Schuberts „Lob der Thränen" von David.

Im zweiten Concert ward die Symphonie Nr. 2 D-Dur von Beethoven aufgeführt und Mendelssohn's „Meeresstille und glückliche Fahrt". — Die Sänger Hr. Herwarth und Gitt vom hiesigen Stadttheater ließen sich hören, Hr. Elsner, kais. russ. Kammermusikus, auf dem Waldhorn; Hr. Kammermusikus Hänsel aus Dresden entzückte durch den Vortrag eigner Compositionen auf dem Violoncelle, Variationen über das Schlummerlied aus der „Stummen" und „Alpenklänge".

Dem dies Jahr neuerbauten und eröffneten Theater ist es zuzuschreiben, daß Zeit und Gelegenheit zu andern größern Concerten fehlte, obgleich auch für diese ein neues würdiges Local erbaut worden ist, woran es früher gänzlich mangelte. Gute Concerte hatte man hier schon oft gehabt seit Hr. Musikdirector Hartmann hier wirkt, gutes Theater aber noch nicht, und so nahm das Neuere das größere Interesse in Anspruch, zumal man auch in diesem gute Musik zu hören bekam, da Hr. Musikdir. Hartmann auch hier dirigirte und die Gesellschaft des Hrn. Tietze sich bis zur Aufführung von Opern verstieg, wie Don Juan, Norma, Freischütz, Czaar und Zimmermann, Martha u. s. w. Freilich durfte man hier keinen zu genauen Maaßstab anlegen, und hoffentlich wird das Meißner Publikum nächsten Winter wieder einsehen, daß gute Concerte ein edlerer Genuß sind als mittelmäßige Opernaufführungen.

Zum Schluß noch die Bemerkung, daß sämmtliche hiesige Abonnenten dies. Zeitschr. sehr erfreut sind über die neuere Parteirichtung derselben und um so wärmere Anhänger derselben. Unsere musikalischen Zöpfe lesen sie längst nicht mehr, theils weil sie ihnen „zu weit ging", theils weil sie überhaupt das Lesen für sehr überflüssig finden, aber die jüngeren strebenden musikalischen Talente und Kunstfreunde sind für die neuere Richtung. Louise Otto.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Frl. Fastlinger aus Weimar ist am 21sten dies. M. in Dresden als Fidelio mit vielem Erfolge aufgetreten.

Die von Petersburg kommenden italienischen Sänger haben am 23sten dies. M. in Dresden ihre Vorstellungen mit dem Barbier von Sevilla begonnen.

Frau La Grange ist in Leipzig bereits dreimal als Rosina, Lucia und als Fides aufgetreten.

Frl. Babnigg gastirt gegenwärtig in Frankfurt a. M.

In Hamburg gab der Musikverein Amicitia et Fidelitas am Dienstage der Charwoche ein Concert ernsten Inhalts. Im Stadttheater daselbst ward am Charfreitage die Schöpfung aufgeführt, wobei Frau Sontag die Partie des Gabriel sang.

Der Pianist Hr. Gockel wird im Laufe dieser Woche eine Soirée musicale in Berlin geben.

Musikfeste, Aufführungen. Am 25sten April veranstaltete der Componist Dr. J. Hopfe in Berlin im Saale der Singakademie eine Aufführung, um das Publikum mit einigen seiner größeren Orchesterwerken bekannt zu machen. Der Eintritt war unentgeltlich, das Publikum bestand aus Eingeladenen.

Mannheim. Am Ostersonntage kamen unter V. Lachner's trefflicher Leitung zwei neue Orchester-Compositionen zur Aufführung: eine neue Symphonie in G-Moll von F. Lachner und das äußerst talentvolle Werk eines jüngeren Componisten, eine Ouvertüre zu Shakespeare's Sturm von G. Bierling.

Vermischtes.

Frl. Johanna Wagner ward kürzlich in einem Proceß mit dem Impresario Lumley wegen Contractbruchs verwickelt.

Nach den neuesten Nachrichten hat das englische Gericht gegen die Sängerin entschieden, obgleich die öffentliche Meinung sich für dieselbe aussprach und, so wie die Sache erzählt wird, Frl. W. allerdings im Rechte sein mußte. Sie hatte mit Hrn. Lumley bereits durch Vermittlung eines Hrn. Dr. Bacher aus Wien contrahirt und die Bedingung gestellt, daß ihr 300 Pf. St. Vorschuß und zwar am 15ten März gezahlt würden. Diese Zahlung, welche in Schwerin geschehen sollte, ist aber nicht erfolgt. Ferner hatte sie sich bedungen, als Fides zu debütiren; es stellte sich jedoch heraus, daß Lumley den „Propheten" gar nicht geben durfte, weil diese Oper bei dem Queenstheater nicht „montirt" sei, sondern nur dem Coventgardentheater zustehe. Hierdurch sowohl, als auch durch die bekannte nachlässige Zahlung der Gagen in vorjähriger Saison seitens des Impresario hatte Frl. W. sich bewogen gefunden, mit Hrn. Gye, dem Director von Coventgarden, abzuschließen. Hr. L. verlangte nun 20,000 Pf. St. Schadenersatz und trotzdem, daß Frl. W. sich erbot — um nur der lästigen Sache eines Processes überhoben zu sein — zwölf Mal in 4 Wochen **unentgeldlich** im Queenstheater zu singen, hat Hr. L. sich doch nicht bewegen lassen, seine Ansprüche aufzugeben. — Es dürfte nicht uninteressant sein, bei dieser Gelegenheit des curriculum vitae des Hrn. Dr. Bacher zu erwähnen. Derselbe ist ein Dilettant aus Töplitz, der „etwas Flöte bläst". Bei dem Beethovensfeste in Bonn tauchte er zuerst auf und machte Liszt den Hof, in Wien stand er Hrn. Pokorny zur Seite, in Berlin war er Meyerbeers Gehaft und engagirte später Lumleys Operngesellschaft, mit der derselbe in letzter Saison so schlechte Geschäfte machte. Für Wien engagirte er Frau La Grange, betrieb das Aufgehen der electromagnetischen Prophetensonne und verschaffte Hrn. Lumley F. Hiller als Kapellmeister und die Cruvelli als Primadonna. Er ist es auch, der Frl. Wagner zu dem Lumley'schen Engagement beredete. Sein schönstes Werk — ganz würdig des Dilettanten, „der etwas Flöte bläst" — ist die mit so viel Pomp ausposaunte Besetzung des Don Juan bei Hrn. Lumley, wie sie in nächsten Saison erscheinen sollte: Johanna Wagner mit ihrer tiefen Stimme die Donna Anna, die Cruvelli mit einem sehr hohen Sopran die Elvira, die Sontag mit ihren 47 Jahren die jugendliche Zerline, Beletti — ein Gesangsvirtuos ohne Stimme — den Don Juan und der Heldentenor Fraschini den Amoroso Ottavio.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen ꝛc.

R. Franz, Op. 15. Kyrie a Capella für vier Chor- und Solostimmen. Leipzig, Whistling. Partitur nebst beigefügtem Clavierauszug 15 Ngr., Stimmen 10 Ngr., Partitur und Stimmen 25 Ngr., jede Stimme einzeln 2½ Ngr.

Für die Orgel.

J. G. Töpfer, Sonate für die Orgel. Neue Auflage. Erfurt, G. W. Körner. 15 Sgr.

Theatermusik.

Clavierauszüge.

G. F. Händel, Aria celebre con Recitativo nell' Opera Ezio, per voce di Basso con accomp. di Piano. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.

Es ist dies die Arie, mit deren Vortrag der Sänger Marchesi sich so viele gerechte Anerkennung zu verschaffen wußte. Sie erfordert viel Stimmmittel, ist aber auch mit Verständniß vorgetragen sehr dankbar, und deshalb durchgebildeten Baßsängern zum Concertvortrage zu empfehlen.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

Fr. Chopin, Op. 32. 2 célèbres Nocturnes transposés pour Violon avec accomp. de Piano par A. Grünwald. Berlin, Schlesinger. Nr. 1. 12½ Sgr., Nr. 2. 17½ Sgr.

Das Arrangement der Nocturnen ist mit viel Geschmack und Geschick gemacht. Der Schwerpunkt des Ganzen liegt in der Violinstimme, das Pianoforte ist mehr begleitend, doch ist die Begleitung interessant und geistvoll, wie das bei einem Chopin'schen Werke nicht anders sein kann. Einem künstlerisch gebildeten Violinisten geben diese Transscriptionen Gelegenheit, sowohl seine Fertigkeit, als auch einen verständnißvollen Vortrag zu entfalten.

Lieder und Gesänge.

R. Schumann, Op. 101. Minnespiel aus F. Rückert's Liebesfrühling für eine und mehrere Singstimmen

(Sopran, Alt, Tenor und Baß) mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Whistling. $2\frac{1}{6}$ Thlr.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Fr. Kücken, Op. 36. Vaterlandslied, 3tes Heft. Der Sängergruß, 7tes Heft. Berlin, Schlesinger. 3tes Heft, $\frac{1}{4}$ Thlr. 7tes Heft, $12\frac{1}{2}$ Sgr.

Diese beiden Lieder sind sehr melodiös, die Behandlung der Stimmen fließend und gesangsmäßig. Sie werden daher Gesangvereinen sehr willkommen sein, denen wir sie auch hiermit bestens empfehlen wollen.

H. T. Petschke, Op. 13. Sechs Lieder und Gesänge für vierstimmigen Männerchor. Leipzig, Kistner. 1 Thlr. 5 Ngr.

Instructives.

Für Pianoforte.

Jul. Weiß, Op. 27. Délassements de l'étude. Erheiterungen für die Jugend. Zwölf Volkslieder in leichter Transscription ohne Octavenspannung mit Fingersatz für das Pianoforte. Lieferung 1 und 2. Berlin, Schlesinger. à Liefg. $17\frac{1}{2}$ Sgr.

Für kleine Schüler als angenehme und nützliche Unterhaltung sind diese für das Pianoforte übertragenen Volkslieder sehr zweckmäßig. Den Lehrern wie den Schülern wird das Werkchen eine angenehme Gabe sein.

Ad. Schulz, Op. 2. Sonate non difficile pour le Piano. Berlin, Schlesinger. $17\frac{1}{2}$ Sgr.

Diese Sonate non difficile schließt sich der kürzlich besprochenen Sonate facile Op. 1 desselben Componisten an. Auch dieses Op. 2 verdient das Lob, welches wir jenem spendeten.

Für Gesang.

H. Panofka, Op. 65. Guide de chant pratique. Seize Vocalises mélodiques et progressives depuis le commencement. Pour Soprane ou Tenore et pour Contrealto ou Basse. Liv. I. Wien, Mechetti. 1 Thlr.

Es liegt uns von diesen sechszehn Gesangsübungen die Ausgabe für Contraalt oder Baß vor. Mit der auf dem Titel befindlichen Bezeichnung Vocalises mélodiques darf man es — wenigstens in diesem ersten Hefte — nicht so genau nehmen, während die versprochene Progression auf eine zweckmäßige Weise eingehalten ist und den erfahrenen Gesanglehrer bekundet. Es seien daher diese Vocalisen Lehrern und Schülern zum Studium empfohlen.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Ch. Wehle, Op. 19. Auf Flügeln des Gesanges, von Mendelssohn-Bartholdy. Caprice für das Pianoforte. Berlin, Schlesinger. $\frac{1}{3}$ Thlr.

— —, Op. 22. La pauvre mendiante. Thème original varié pour le Piano. Ebend. $\frac{1}{2}$ Thlr.

Beide Werke sind Salonstücke der besseren Gattung; sie sind mit Geschick und Kenntniß des Instrumentes gemacht und werden von einem sehr tüchtigen Spieler vorgetragen von der besten Wirkung sein.

Th. Kullak, Op. 65. Illustrations russes pour le Piano. Nr. 1. Romance de Dargomizsky. Berlin, Schlesinger. $\frac{1}{2}$ Thlr.

— —, Op. 66. Illustrations russes pour le Piano. Nr. 2. Romance de Glinka. Ebendaselbst. $\frac{1}{3}$ Thlr.

Der Componist bewährt auch in vorliegenden beiden Werkchen seinen wohlbegründeten Ruf im Fache der Transscriptionen. Die sehr ansprechenden beiden Romanzen werden so übertragen den zahlreichen Verehrern Kullak's eine willkommene Gabe sein.

W. Damcke, Op. 21. 3 Airs nationaux variés pour le Piano. Nr. 1. Borussia de Spontini, Nr. 2. Hymne russe d'Alexis Lvoff, Nr. 3. Chant autrichien de Haydn. Berlin, Schlesinger. Nr. 1—3. à $17\frac{1}{2}$ Sgr.

Es sind dies Variationen, wie sie früher sehr beliebt waren und unter Dilettanten, die es nicht lieben, sich übermäßig anzustrengen, es wohl hin und wieder auch noch sind. Die technische Schwierigkeit ist nicht sehr bedeutend, und Spielern mittlerer Fertigkeit werden die drei variirten Nationallieder daher willkommen sein. Die Behandlungsweise des Instrumentes erinnert hier und da an H. Herz, sogar an Hünten. Die Fortschritte, welche die Claviermusik in neuester Zeit gemacht, scheinen den Componisten nicht berührt zu haben. Man begegnet hier vielen uns aus der Zeit wohlbekannten Formen und Begleitungsfiguren, als noch H. Herz, Czerny und Fr. Hünten auf keinem Instrumente der vornehmen und nicht vornehmen Welt fehlen durften.

J. Rosenhain, Op. 35 A. Lied pour le Piano seul. Berlin, Schlesinger. $12\frac{1}{2}$ Sgr.

Eine sehr ansprechende und liebenswürdige Salonpièce, welche bei nicht schwieriger Technik doch einen Spieler verlangt, der aufzufassen versteht und eines seelenvollen Vortrags fähig ist.

Intelligenzblatt.

Erstes Liegnitzer Musik- und Gesangfest.

Preisausschreiben

für Compositionen vierstimmiger Männerchöre.

Das unterzeichnete Comitée hat beschlossen, bei dem im Laufe dieses Sommers zu veranstaltenden „ersten Liegnitzer Musik- und Gesangfeste" einen Gesang-Wettstreit zwischen den beim Fest erscheinenden Männergesang-Vereinen um ausgesetzte Ehrenpreise stattfinden zu lassen, und verbindet damit ein Preisausschreiben für Compositionen vierstimmiger, auf Massen berechneter Männerchöre, ohne Begleitung.

Erster Preis 10 Ducaten,
Zweiter Preis 6 Ducaten,
Dritter Preis 4 Ducaten.

Bedingungen.

Der Text ist freigegeben. Ein und derselbe Componist kann nur einen Preis erwerben. Die Composition muss, leserlich geschrieben, in Partitur und einfach ausgeschriebenen Stimmen, spätestens den 25sten Mai d. J. an den mitunterzeichneten Secretair, Kaufmann Schwarz, mit einem Motto versehen eingesandt werden, beiliegend ein versiegeltes Couvert, welches ausserhalb dasselbe Motto, innen den Namen des Componisten enthält. Die preisgekrönten Lieder werden Eigenthum der hiesigen Liedertafel und des hiesigen Sängerbundes. Alle übrigen eingesandten Lieder können bei obengenanntem Fest benutzt, in Stimmen ausgeschrieben an die Festtheilnehmer versandt, sollen aber nach dem Feste den Componisten auf Verlangen als ihr Eigenthum wieder zugestellt werden. Die Namen der Sieger werden beim Fest proclamirt und ihnen die zuerkannten Preise eingehändigt. Die Preisrichter sind: Oberorganist Freudenberg in Breslau und die mitunterzeichneten Capellmeister Bilse und Academie-Musiklehrer Reder hier.

Liegnitz, den 17. April 1852.

Das Comitée des ersten Liegnitzer Musik- und Gesangfestes.

Bilse. Reder. Schwarz. Warmer.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. № 19. Den 7. Mai 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Musik der Ungarn.

(Fortsetzung.)

Schon oben habe ich eines Volksstammes erwähnt, der uns Allen durch sein zerstreutes, herumziehendes Leben, durch seinen räthselhaften Ursprung, durch gute und schlimme Eigenschaften bekannt ist, ich meine die Zigeuner. In ganz Europa zerstreut sind sie doch in der größten Anzahl in Ungarn, wo sie sich seit Jahrhunderten so eingewöhnt haben, daß sie es hier theilweise zu festen Wohnsitzen brachten und viele derselben durch Heirathen u. s. w. sich gänzlich magyarisirt haben. Sie hören sich selbst am liebsten „Neu-Ungarn" nennen, und lieben Ungarn, wie ihr Vaterland. Konnte es aber auch ein Land geben, das einer solchen wandernden Familie besser zu ihrem Aufenthalte behagen konnte, als ein Land mit diesem Klima, mit seinen unermeßlichen, den Blick in's Unendliche tragenden, fruchtbaren Ebenen um die Theiß und Marosch, dessen Vegetation durch seine außerordentliche Ueppigkeit, durch seinen Pflanzenwuchs u. s. w. an weit südlichere, nicht-europäische Länder erinnert, aus denen diese schwarz-gebräunten Zugvögel abstammen. Hier war der einzige Punkt Europas, wo sie einigermaßen einen Ersatz für ihre verlorene Heimath finden konnten; darum wurde auch hier auf der Wanderung von einem großen Theile Halt gemacht und gedacht: „hier ist gut sein, laßt uns Hütten bauen". Auch der Hang zur Unreinlichkeit, welcher so stark im Zigeuner wurzelt, konnte in den großartigen Morästen an der Theiß hinlängliche Nahrung finden (?!). Ist jedes Volk ein Gewächs des Bodens, auf dem es geboren wird, so ist es dies auch mit allen Zweigen seines geistigen Lebens. Die ungarische Musik ist zum Theil so sehr der Ausdruck der physischen Beschaffenheit des Landes, daß man sich versucht fühlt zu sagen, man könne sie theilweise gar nicht verstehen, ohne Ungarn selbst kennen gelernt zu haben. Darum ist es auch so außerordentlich schwer für den Ausländer, sich in den Geist dieser Musik so einzuleben, bis der Magyar bei seinem Vortrage sagt: „das ist Ungarisch!" So hat z. B. unter all' den Claviervirtuosen, welche vom Auslande Ungarn besuchten, kein einziger echt ungarisch gespielt. Das Gewöhnliche, was ein Thalberg, Dreyschock, Willmers u. s. w. thaten, war, daß sie ein beliebtes ungarisches Volkslied nahmen, es mit brillanten, aber höchst faden und geistlosen Variationen ausstaffirten und in diesem Gewande vor die Ohren des Pesther Publikums brachten, das, weil es unter den monströsen Läufen und Springen sein gewohntes Thema verdeckt fand, und einen durch die vielerlei Musik gänzlich verdrehten, verdorbenen und verwöhnten Geschmack hat, diesen Herren seine éljen zurief, und damit ohne es zu wissen seiner selbst spottete. Die Musik einer Nation ist wie andere edle Gewächse, welche der heimathliche Boden
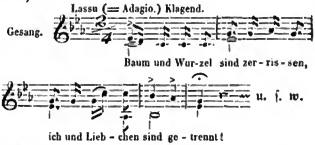
erzeugt; darum bekommt auch jeder Ausländer, er mag sein von welcher Nation er will, sobald er sich einmal in einem Lande längere Zeit festgesetzt hat, den Anstrich des Volkes, unter dem er wohnt, nicht blos durch das gesellige Zusammenleben, sondern auch, weil er dieselbe Luft athmet, dieselben Weine trinkt u. s. w. Ich bemerke dies blos, um eine Erscheinung zu erklären, die ich jetzt mitzutheilen habe. Die Magyaren selbst nämlich erkennen es nicht ohne Beschämung an, daß die in ihrem Lande aufgewachsenen Zigeuner-Musiker die ungarische Nationalmusik am besten spielen, NB. wohl bemerkt blos *spielen*: die Erfindung bleibt den Ungarn. Diese merkwürdigen Volksmusiker haben ein außerordentliches Talent für das instrumentale *Spiel*, weniger haben sie ein solches in der Erfindung und am allerwenigsten im Gesang. Der ungarische Zigeuner *spielt* blos ungarisch, er singt wenig oder gar nicht, und was ist sein Hauptinstrument und damit zugleich das Hauptinstrument der ungarischen Volksmusik? das *Hackbret* oder das *Cimbal*. Dieses aus einem hölzernen Rahmen in Form eines Trapezes bestehende Instrument mit einem Boden und einer Resonanzdecke, auf welcher Drahtsaiten zwei- oder dreichörig auf Dokken ruhen, welche mit zwei hölzernen, am oberen Theile mit Tuch oder Leder bezogenen Klöpfeln geschlagen werden, ist ganz besonders geeignet, dem kleinen Orchester der Zigeuner jene zitternde, fieberhafte, tremulirende Essenz beizumischen, durch welche der Vortrag einer magyar nota so überaus gewinnt. Zu ihr gesellen sich das *Streichquartett sammt Contrabaß und sehr gerne auch die Clarinette*. Hingegen sind alle übrigen Instrumente, als: Oboen, Flöten, Fagotts, Hörner, Trompeten u. dgl., von einem ungarischen Zigeunerorchester gänzlich ausgeschlossen. Was stellt der Zigeuner mit diesen Instrumenten vor? ist seine Musik, ist die Volksinstrumentalmusik etwa blos *Tanzmusik*? Ja im Wesentlichen wohl — aber, ehe die Tanzstimmung beginnt, ehe Lust und Freude den magyar ember zu Tanz und Spiel hinreißen, und ihn seiner selbst vergessen machen, muß er zuvor in den langsamen, gehaltenen Tönen eines Lassú (= Adagio) in Moll die Klagen ausschütten, die Seufzer wegwälzen, welche seine Seele in düsterer Schwermuth gefangen halten. Nicht plötzlich kann sich seine Seele in die frischen Durklänge seiner Nationaltänze hineinwerfen, — ja oft behält er selbst dann noch das ihm so liebe Mollgeschlecht bei, wenn bereits eitel Lust und Freude seiner Schwermuth Platz gemacht haben sollten. Die Gattung von Musik, welche wir hier bezeichnen wollen, heißt im Allgemeinen Csárdás (sprich: Tschaardaasch). Dieses bedeutet sowohl den Tanz selbst, als die Tanzmusik, und da jedem ungarischen Tanze die bereits bezeichnete Einleitung eines Lassú vorangeht, so ist auch diese mit inbegriffen. Auf das über der Möglichkeit, sich als Tanz darstellen zu lassen, schwebende Lassú folgt gern ein Frisded, oder Allegretto, von geschwinderer Bewegung, aber gewöhnlich auch noch in Moll gehalten, zum Tanz bereits geschaffen, aber nur für den *Solotanz* der Männer. Hat sich der magyar ember aus seiner düsteren Schwermuth zu einem Tänzchen hinreißen lassen, so ist es noch vorerst blos ein Solotanz: selbstzufrieden dreht er sich im Kreise und verlangt noch nach keinem Gegenstand seiner Liebe; erst wenn der dritte Theil in dieser psychologischen Tanzökonomie mit seinen raschen und frischen Schlägen ihn aus sich selbst vollends herausgerissen, da kennt er nun aber auch gar kein Maaß und Ziel mehr. Sein Auge funkelt, seine Füße stampfen, wie die eines ungebändigten Rosses, denken: es ist dem Menschen gut, daß er nicht allein sei, und zu einem Mädchen greifen, ist eins, und er beginnt mit ihr jenen ausgelassenen, wilden, zügellosen Tanz, der Csárdás im engeren Sinne des Wortes, oder zum Unterschiede Friss (= Allegro — Presto) heißt. Schon im Lassú wird das dumpfe Brüten, in welchem die Seele des magyar ember schwimmt, zuweilen durch einige Blitze von Aufwallung durchleuchtet, im Frisded aber fangen die schwarzen Wolken der Schwermuth erst an sich zu zertheilen, und im Friss zerreißt auch vollends der dünne Flor, welcher noch auf seiner Seele lag und ihn in selbstzufriedener Einsamkeit sich ergehen ließ; nun ist an keine Ruhe mehr zu denken, aus Schwermuth wird ungestüme Leidenschaft, aus Schmerz eine unendliche Lust, kurz das aus sich selbst herausgerissene Ich tobt und rast, bis ihm die Füße den Dienst versagen. Ich hatte hier von mehreren Csárdás namentlich den *Deberczini Csárdás* vor Augen, dessen Lassú zugleich die Musik zu dem oben mitgetheilten Volksliede abgiebt. Das Lassú ist es nun auch namentlich, woran der ungarische Zigeuner sein Instrumentaltalent auf das Herrlichste bewährt. Weit entfernt, die ihm von magyarischer Seite gebotene Melodie so zu spielen, wie sie gesungen wird, faßt er sie plötzlich *instrumental auf*, in dem Augenblicke, wo er sie auf sein Instrument, die Violine oder das Cimbal, überträgt, stehen ihm auch diese Instrumente mit *ihrem ganzen Umfange* vor Augen, und so verwandelt er die Vocalmelodie in ein instrumentales Spiel, bei welchem ihm die gegebene Weise als Cantus firmus dient, um welchen er seine instrumentalen Figuren, Läufe, Mordenten und alle möglichen Verzierungen der symphonen Figuration sich bewegen läßt. Immerhin verhält sich also der Zigeuner zu der Musik der Nation, deren Accidenz er ist, reproductiv und nicht productiv; was er aber

materiell nicht ist, wird er formell. Die Art und Weise nämlich, wie er die ihm gegebene nota instrumental auffaßt, ist so angepaßt dem diesen Melodien inwohnenden Geiste, daß er als der eigentliche Schöpfer einer ungarischen Instrumentalmusik zu betrachten ist. Was verstehen wir nun aber unter Instrumentalmusik? eine Musik, welche sich wesentlich vom musikalischen Gesange unterscheidet. Die menschliche Stimme ist und bleibt zwar das schönste Organ musikalischer Erfindungen, das Centrum aller Tonbewegungen, aber bedenken wir, daß dieser Stimme in ihrem Normalzustande nicht mehr denn 12—14 biegsame Töne zu Gebot stehen, so ist diesem Organ damit zugleich seine Gränze und Beschränktheit im unermeßlichen Reich der Töne angewiesen. Zweitens fehlt ihr die Beweglichkeit der Instrumentalmusik, wie sich diese namentlich in ihren streichenden Organen bekundet, gänzlich. Was langjährige Anstrengungen und die daraus entspringende Virtuosität einer Catalani und dergleichen Gurgelmaschinen mehr der menschlichen Stimme abgenöthigt, das bleibt Zwang und Unnatur und kann daher nicht in Anschlag kommen, wo wir vom Wesen der menschlichen Stimme in ihrer naturgemäßen Bestimmung reden. Die Violine dagegen bietet von selbst einen großen Tonumfang dar, dessen Durchmessung dieses Instrument als solches von jedem Spieler fordern kann; und hier ist eben der Punkt, wo wir den Zigeuner als Naturmusiker und als Künstler zugleich auffassen können. Hat er eine ungarische Melodie singen gehört und versucht er es, sie auf seinem Instrument, Violine oder Hackbret nachzuspielen, so leitet ihn ein richtiges Kunstgefühl, gleichsam ein musikalischer Instinkt, die gehörte Nota sogleich instrumental wiederzugeben. Das Cimbal hat in den Lassús, in welchen lange Fermaten zwischen hinein gemacht werden, die Aufgabe, dieselben durch ein zitterndes, rasch auf einander folgendes Klopfen derselben Töne auszufüllen, indeß die Violinen aushalten, oder der Spieler macht eine harmonische Figuration, wie z. B.
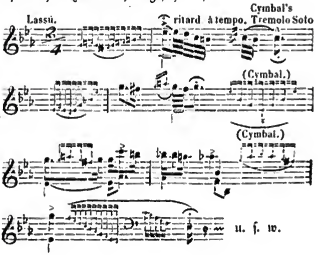


Das Hackbret umfaßt über 3 Octaven und seine Spielbarkeit läßt namentlich harmonische Figurationen und Tremolos mit größter Geschwindigkeit ausführen. Die Clarinette mischt dem Zigeuner-Orchester ein Csiko-Element bei: wild fährt sie umher, und hüpft mit pfeifendem Geschrei um das Streichquartett umher. In der Violine dagegen gräbt sich der nagende Schmerz und die Melancholie des Ungarn ein. Eine unaussprechliche Wehmuth, eine winselnde Klage zittert aus den heißen Strichen, mit welchen der Zigeuner die Saiten seiner Violine niederdrückt, dem Ohre des Zuhörers entgegen. Die Leidenschaftlichkeit seines Spiels, der Paroxismus, in welchen er dabei geräth, giebt sich auch äußerlich stark kund. Ein heißes Roth überzieht die Wangen der Spieler, sie machen convulsivische Bewegungen mit Kopf und Händen, und kaum ausgespielt, sinken sie ermattet auf die Stuhllehne zurück. Die Gabe, jede Melodie sogleich in ein instrumentales Spiel zu verwandeln, besitzt die bereits genannte Dame, Emilie von Kubinyi in einem hohen Grade am Piano. Auch sie spielt, wie die Zigeuner, Alles auswendig, und zeigt dabei ein außerordentliches Gedächtniß, indem ihr mehr denn hundert ungarische Weisen, als Csárdás-, Csikos-, Juhászlieder u. s. w. zu Gebot stehen. Als ich sie einmal fragte, ob sie nicht auch ungarisch singe, antwortete sie mir, daß sie in ihrem Leben noch nie gesungen, ein neuer Beleg für meine Behauptung, daß die ungarische Musik mehr Spiel- als Sing-Musik sei. Uebrigens kennt diese Dame, was die Zigeuner nicht verstehen, die Noten trefflich, und spielt auch klassische Musik meisterhaft vom Blatt. Unter den Claviercomponisten spricht sie namentlich Chopin an. Mit diesem seltenen Musiktalent verbindet sich eine hohe, geistige Bildung, eine edle Begeisterung für die Sache ihres Vaterlandes, für Freiheit und Recht, ungarische Gastfreundlichkeit und Hochherzigkeit, Schönheit und Liebenswürdigkeit im Umgange, um aus dieser Frau eine der merkwürdigsten Erscheinungen ihres Geschlechts in unsrer Zeit zu machen. Von einzelnen Zigeunermusikern zeichneten sich in früherer Zeit namentlich Bihari und Cisari aus. Bihari, der seiner Zeit in einem Pesther Kaffeehause, wo er Mittags mit seiner Bande zu spielen pflegte, beim Einsammeln alle Banknoten, die nicht Hunderte waren, auslas und den Kellnern hinwarf, starb zuletzt im Pesther Spital. Die erste Zigeunerbande in Pesth ist gegenwärtig die von Sárközi, unter deren Mitgliedern auch ein Sohn des berühmten Bihari ist. Die Kaffeehäuser, in welchen sich die Pesther Zigeunerbanden gewöhnlich hören lassen, sind der König von Ungarn (hier am häufigsten) das Jägerhorn, der Tiger und der Hopfengarten, im letztern und im Hôtel d'Europe namentlich gern Abends, und hier spielen sie auch am nationalsten. Auch auf der ungarischen Musik lastet seit dem unglücklichen Ausgange des Revolutionskriegs ein schwerer Druck von Seiten der Oestreichischen Regierung; nicht nur, daß der Rákoczy-, Kossuth-, Werbungs-, Klapka- und dergleichen revolutionäre Märsche vom öffentlichen Vortrage durch ein strenges Verbot gänzlich ausgeschlossen sind, es soll überhaupt nicht viel ungarisch gespielt werden und wenn die Zigeuner mehr als drei Stücke ungarisch spielen und
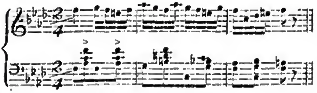
nicht zum Wenigsten eben so viel ausländische Musik, so gilt dies als Demonstration und (horibile dictu!) kann sogar geahndet werden. Daher kommt es zum Theil, daß sich schon mehrere Zigeunerbanden gänzlich modernisirt haben: sie müssen viel Françaisen, Walzer, Polkas u. s. w. spielen und verlieren darüber das nationale Gleichgewicht in ihrer einheimischen Musik. Da nicht blos die Spielweise der Zigeuner, sondern auch viele ältere ungarische Stücke sich durch diese Volksmusiker blos traditionell erhalten, indem es der Vater dem Sohne, eine Bande der andern mittheilte, so ist bei dem Unvermögen derselben, Noten zu lesen und musikalische Ideen schriftlich zu fixiren, durch dieses politische Verbot große Gefahr vorhanden, daß sich nicht nur die ächte Spielweise, sondern auch, wie dies bereits anfängt, ältere, ächt nationale Piecen sich nach und nach gänzlich im Bewußtsein der Nation verlieren. Dahin gehört z. B. eines der ältesten Denkmale ungarischer Instrumentalmusik, dessen Entstehung in das Ende des 17ten Jahrhunderts zu setzen ist, das man jetzt äußerst selten mehr in Ungarn zu hören bekommt und sich nur traditionell erhalten hat: es ist dieses die Rakoczy nota, nicht zu verwechseln mit dem Rakoczy indulo oder Marsch, welcher erst später aus der ersteren entstanden ist. Von der ganzen Zigeunerbande des Sárközi wußte sich blos noch der bereits erwähnte Sohn des berühmten Bihari derselben zu entsinnen; dagegen lebte sie in dem Clavierspiel der Freifrau Emilie von Kabinyi noch frisch fort und dem bereitwilligen Eifer, womit sie mir bei der schriftlichen Fixirung dieser Musik behülflich war, habe ich es zu verdanken, daß ich diese Pretiose nun nicht blos in meinen Fingern, sondern auch niedergeschrieben besitze. Der Vortrag dieses aus vier Abtheilungen bestehenden, durch seine nationale Originalität wie durch sein Alter merkwürdigen Instrumentalstücks erfordert bereits eine vertraute Bekanntschaft mit der Eigenthümlichkeit der ungarischen Musik und damit, daß ich diese Reliquie einem, wenn auch noch so fertigen Clavierspieler in die Hand gebe, habe ich ihm noch lange nicht das ganze Geheimniß mitgetheilt, das beim Vortrag da wieder anfängt, wo es bei der Mittheilung der Notenschrift aufgehört hat. Denn diese Musik kann, wie noch mehr dergleichen ungarische Zigeunerpiecen, wegen des phantastischen und freien Vortrags, den sie erfordert, unmöglich genau so niedergeschrieben werden, wie es ihr richtiger Vortrag erfordert, und da ich diese Piece von Zigeunern nie spielen hören konnte, so habe ich es allein dem öftern Spiel und der mündlichen Anweisung der genannten Dame zu verdanken, daß ich dieselbe in ihrer vollen Echtheit auf dem Piano vorzutragen im Stande bin. Daß das Piano bei seinem verklingenden Tonmaterial diese und andere Instrumentalstücke der Art nur nothdürftig wiedergeben kann, versteht sich — daß es aber dennoch, je nachdem es gespielt wird, einen lebhaften Begriff von dem Vortrage in seiner vollen Instrumentalausrüstung geben kann, das habe ich selbst schon mehr als einmal bewährt gefunden. Es ist wunderbar, daß ähnliche Verzierungen, Mordenten, Läufe u. s. w., die bei unseren abendländischen Melodien angebracht zur größten Geschmacklosigkeit werden können, bei den ungarischen Weisen eine fast nothwendige Begleitung sind, ohne sie denselben viel an ihrem nationalen Typus fehlen würde: mit einem Wort: die Verzierungen, mit welchen die Zigeunermusiker und, wie wir in der Folge sehen werden, auch die magyarischen Naturvölker der Csiko's, Juhazi u. s. w. ihre Melodien umgeben, sind die nationale Tracht dieser Musik. Wie die nationale Kleidertracht der Ungarn bunt und variirt, so ist es die Instrumentaltracht ihrer Volksweisen. Es mögen hier einige Tacte von Instrumental-Verzierungen einer der schönsten ungarischen Weisen als Beispiel folgen. Die ersten fünf Tacte der einfachen Melodie, deren Ganzes zu dem oben mitgetheilten neunzeiligen Liedtext in vier Versen gesungen wird, lauten:



Dies spielt der Zigeuner, abgesehen von seiner eigenthümlichen Harmonie, ungefähr also:



Merkwürdig ist in diesem Vortrag das kurze Abklappen der Schlußnote. Bei ihren Modulationen lieben die Zigeuner sehr gern häufige Vermittlungen von Septimenaccorden: z. B. harmonisiren sie folgende Schlußtacte des Makoi csárdás in F-Moll also:



Wie ganz unecht und falsch harmonisirt sind eine Menge von Csárdás in Pesth bei Wagner und Treichlinger erschienen: ich warne alle, welche aus solchen gedruckten, großartig ausgestatteten Ausgaben die ungarische Musik studiren wollen, sehr davor. Nicht einmal der übermäßige Sextenaccord, von dem oben die Rede war, und den das ungarische Ohr so sehr liebt, wird von den Hrn. Herausgebern in ihrem handwerksmäßigen Eifer beachtet, von andern Feinheiten der Melodie und Harmonie, welche der Zigeuner beobachtet, gar nicht zu reden! Der vor Kurzem gestorbene Cyressi Beni war noch der beste von den schreibseligen Setzern in dieser Richtung. Von allen Verzierungen ist dem ungarischen Zigeuner keine fremder, als der Triller, den er gänzlich verschmäht. Wenigstens habe ich nie von einer Zigeunerbande Triller gehört: nur die Clarinette macht hie und da trillerartige Tonverbindungen, aber als die Harmonie melodiös verstärkendes Modulationsmittel habe ich den Triller nie gehört.

(Schluß folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

R. Schumann, Op. 101. Minnespiel aus F. Rückert's Liebesfrühling für eine und mehrere Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor und Baß) mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Whistling. Pr. $2\frac{1}{6}$ Thlr.

Der Componist bewegt sich in diesen durch inneren Zusammenhang eng verbundenen Gesängen so recht eigentlich in seinem Elemente. Durch die zarten, sinnigen und gesundes ungeheucheltes Gefühl athmenden Gedichte ist ihm Gelegenheit geboten, seinen vorzugsweise in dieser Sphäre glücklichen Intentionen gehörige Geltung zu verschaffen. Es dürfte schwer halten, irgend einem einzelnen Theile dieses Liederspiels den Vorzug vor den übrigen zuzuerkennen, wie denn auch ein einzelnes der Gesangsstücke aus dem Zusammenhange mit den anderen gerissen in seiner vom Componisten beabsichtigten Wirkung sehr abgeschwächt werden müßte, während das Minnespiel in seiner Totalität vorgeführt, eines nachhaltigen Erfolges bei den Hörern gewiß sein kann. Die beiden liebenden Paare (Sopran und Tenor, Alt und Baß), welche in Einzelgesängen und Duetten auftretend, zuerst ihre verschiedenen Individualitäten zur Anschauung bringen, vereinigen sich zwei Mal in zwei Quartetten, einmal um sich des Frühlingsfestes zu freuen, dann um gemeinschaftlich das Glück des Geliebtwerdens zu feiern. Daß diese Idee von Schumann meisterhaft ausgeführt ist, bedarf wohl keiner weiteren Erörterung. Ein Uebelstand jedoch, der leider hin und wieder Schumann's Gesangscompositionen beeinträchtigt, tritt auch in diesem Werke hervor. Es ist dies die oft zu wenige Rücksichtnahme auf die Sangbarkeit und den von der Natur der menschlichen Stimme vorgeschriebenen Gang dieser. Wir sind durchaus nicht der Meinung, daß sich ein Componist den Launen, dem Schlendrian und der Bequemlichkeit oder Gefallsucht der Sänger unterordnen oder auch nur accomodiren solle — was die große Menge der Sänger unter „gesangsmäßiger Musik" versteht, ist himmelweit von Dem unterschieden, was durch die Gesetze der Natur geboten wird. Das Letztere aber darf der Tondichter nie vergessen: er muß die menschliche Stimme mit einem Worte als solche, nicht aber willkürlich und wie es zu seinem Ideengange paßt, instrumental behandeln. Ein Componist schreibt Lieder, damit sie gesungen, nicht aber am Clavier oder von irgend einem anderen Instrumente gespielt werden sollen, es müssen daher dem Sänger keine unnöthigen Schwierigkeiten aufgebürdet werden. Daß dies von unseren besten und besseren Meistern, vorzugsweise in Deutschland, aber oft geschieht, ist ein Grund, weshalb die Sänger nicht gern an den Vortrag der übrigens höher stehenden Gesangswerke gehen und sich dem Trivialen und absolut Schlechten zuwenden, wenn es nur gesangsmäßig geschrieben ist und ihnen Gelegenheit giebt, ihre natürlichen Mittel oder ihre Kunstfertigkeit zu zeigen. Nicht selten ist Schumann's Gesangsstimmenführung unnatürlich, und daher wirkungslos und schwer, wie er denn auch — um dies beiläufig zu erwähnen — bei seinen Orchesterwerken oft ebenso wenig Rücksicht auf den Charakter und den Mechanismus der Orchesterinstrumente nimmt. Zu solchen unnatürlichen und unnöthigen Fortschreitungen der Singstimme rechnen wir z. B. den Schritt der Sept nach Oben in die Altstimme des zweiten Quar-

tetts des vorliegenden Werkes S. 41, Tact 4. Es wird die Terz der Tonika zwar von dem aus der Quinte der Dominante aufsteigenden Tenor ergriffen — ein Verfahren, das in Instrumentalwerken und besonders bei Claviercompositionen nicht weiter unangenehm berührt, in Gesangswerken jedoch durch die verschiedene Klangfarbe der Stimmen (hier des Altes und des Tenors) dem Hörer fühlbar wird, der Sängerin aber, welche das natürliche Gefühl aus der Sept nach der Terz treibt, unnöthige Schwierigkeit bereitet, unnöthig, weil im vorliegenden Falle der betreffende Accord auch ohne Quinte, die bei richtiger Fortschreitung wegfallen müßte, ebenso gut klingen würde. Aehnliche und beinahe noch schlimmere Fortschreitungen, schwer zu treffende Intervalle rc. kommen bei Schumann häufig vor und es wäre in dem Interesse seiner übrigens so hochstehenden Erzeugnisse zu wünschen, daß der Componist künftig mehr Rücksicht auf die Menschenstimme nehmen möge. Sicher würden Schumanns Werke dann noch mehr Eingang finden und — was eine große Hauptsache ist — es vermögen, bildend und die wahre Kunst fördernd auf die Sänger einwirken.

F. G.

Aus Paris.

„Der ewige Jude", Text von Scribe und de St. Georges, Musik von Halevy.

Erste Vorstellung.

Ihr wißt, auf unsern deutschen Bühnen probirt ein Jeder was er mag, sagt im Vorspiel zu Goethe's Faust der Director,

Drum schonet mir an diesem Tag
Prospecte nicht und nicht Maschinen.
Gebraucht das groß' und kleine Himmelslicht,
Die Sterne dürfet ihr verschwenden;
An Wasser, Feuer, Felsenwänden,
An Thier und Vögeln fehlt es nicht.
So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus,
Und wandelt, mit bedächt'ger Schnelle,
Vom Himmel, durch die Welt, zur Hölle.

Was der Director verlangt und der zaghafte Dichter zu leisten zaudert, Hr. Scribe hat es keck geleistet, und obige Weisung nicht allein gelesen, sondern auch befolgt, buchstäblich, und man kann sagen in erschöpfender Weise. Sein neuestes Werk ist eine Ausführung jenes Verlangens im grandiosesten Style; der „Prophet", der bis diesen Augenblick für den Gipfelpunkt der Knalleffectpoesie galt, der selbst dem „Verlorenen Sohn" mit seinem brüllenden Ochsen Apis, seinem brünstigen Tempeldienst und besoffenen Oberpriester und Decorationsaufwande noch die Spitze bieten durfte, er ist verdunkelt, ihn hat das neue Wunderwerk überwunden. In der Ausstattung hat die Direction, in der Ausführung der Decorationen die Meisterschaft der berühmten Maler Cambon, Sechan, Desplechie und Dieterle, diesmal unter Beihülfe ihrer Collegen Thierry, Rollo und Rubé, das Höchste erreicht, was jemals Paris, nicht allein auf der Bühne der großen Oper, sondern überhaupt noch erlebt. Die erste Vorstellung hat am Freitag den 23sten April stattgefunden, und dauerte, obwohl die Ouvertüre der weit interessanteren, aber zeiterfordernden Maschinerie wegens beseitigt worden, von 7 Uhr Abends bis 1 Uhr nach Mitternacht. Hier vorläufig nur den Inhalt des Stücks.

Wir lesen in der Geschichte des byzantinischen Reichs von einer Kaiserin Irene, Gemahlin Leo's IV., die nach dessen Tode ihren Sohn, Konstantin, den sie nicht zur Regierung wollte gelangen lassen, verbannte und endlich blenden ließ, dann fünf Jahre mit großem Glanz regierte, aber endlich wegen ihrer projectirten Vermählung mit Karl dem Großen in einer Empörung durch den Oberschatzmeister Nikephoros, der ihr Nachfolger wurde, entthront, nach Lesbos verbannt ward, und hier ihr Leben in Armuth und Verachtung schloß. Beim Anblick der Namen im Textbuche der neuen Oper glaubten wir dieselben Personen und in der Handlung auch diese in das Ende des achten Jahrhunderts fallende Periode vor uns zu haben. Das war aber ein Irrthum. Hr. Scribe, der die Geschichte auf seine Weise zu behandeln versteht und ihre Unbequemlichkeit geschickt zu beseitigen weiß, benutzt nur geschichtlich bekannte Namen, um sie auf andere Personen zu übertragen und beliebige Handlungen in andere Zeiten zu verlegen. Wir müssen uns also die Geschichte aus dem Kopfe schlagen und in seinen interessanten Phantasien aufgehen. Die diesmalige Phantasie fällt, wie man liest und doch nicht recht klar begreift, in das erste Decennium des 13ten Jahrhunderts und spielt zur Zeit des lateinischen Kaiserthums, das mit Balduin I. von Flandern begann und nach der Herrschaft der ihm folgenden Courtenay's mit Balduin II. ein Ende nahm. Doch ist das Alles von geringem Belang. Nur ist es gut zu wissen, daß wir im 13ten Jahrhundert sind, der Costüms, der pompösen Aufzüge und prachtvollen historischen Decorationen wegen.

Wohl ist nichts so anziehend als ein Blick in die Baulichkeiten, in Leben und Sitten einer uralten

eigenthümlichen Stadt des Abendlandes zu Zeiten unserer Vorfahren, besonders im Contrast mit den darauf folgenden Herrlichkeiten des Morgenlandes. Darum auch gewährt uns der erste Aufzug den Genuß eines solchen Blicks in Antwerpens alte Pracht. Wir sehen die Schelde nebst ihrem Mastenwald, auf dem Markte das bunte Gewimmel des Volks im lauten Jubel einer Kirmeßfeier, und im Vorgrunde eine Bude mit Aushängeschild, auf welchem der ewige Jude abgebildet. Theodora, die schöne Schifferin, tritt mit ihrem blutjungen Bruder daraus hervor, wird von aller Welt freundlich begrüßt und — wir können uns darauf verlassen — bald aufgefordert werden, das seltsame Bild auf dem Aushängeschilde zu erklären. Bis dahin, so allbekannt das Bild auch war, hatte noch Keiner daran gedacht sich nach der Bedeutung zu erkundigen. Gewöhnlich fällt das den Völkern aller Zeiten auch nur bei wichtigen Momenten ein, z. B. wenn sie zu einer Oper benutzt werden, um Anknüpfpunkte zu geben, oder auch aus Malice, um zu versuchen, ob es gelingt, die Gefragte zum Vortrag der vielbeliebten Ballade von einer schauerlichen Sage zu verleiten und somit eine stereotyp gewordene Opernform herbeizuführen, was selten mißlingt. So hier. Die schöne Schifferin kann der Versuchung nicht widerstehen, thut ernst und feierlich, sie geht in die Falle, mit ihr Orchester und Maschinist: — dieser löscht einige Lampen, jenes tremolirt, es dunkelt sehr und wird unheimlich, die Ballade ertönt: ein Mann ist's, seit einem Jahrtausend und länger vom Himmel verdammt zu ewiger Wanderung ..... und die Zuhörer mit Zeichen der Angst und Verwunderung einander anstierend verfehlen nicht mit einzufallen in den Refrain „Wandre, wandre, nimmer ruhe ꝛc.". Unterdeß ist's Nacht worden und Bürgers Zeit, was Gelegenheit giebt zu Nachtwächtersang und Scene wie in den Hugenotten. Das Volk zerstreut sich heimwärts, anscheinend betroffen von der Erzählung der schönen Schifferin, heimlich aber in's Fäustchen lachend, daß sie sich so in die Schablone foppen ließ, wie Frau Malkolm in der weißen Dame und andere Thörinnen in der Nachtwandlerin, Fra Diavolo, Zampa u. s. w. Die Sache hat aber doch ihr Gutes: wir erfahren nämlich daraus, daß Theodora und die Ihrigen zur Sippschaft des alten Langbarts gehören: nach tausendjähriger Familienüberlieferung, wie sie in früher Jugend aus Ahnes Mund vernommen, fließt in ihren Adern seiner Tochter Norma Blut. Inzwischen ist es nach dem Heimzuge der friedlichen Bürger still und öde geworden in Antwerpen und über der Stadt liegt tiefe Finsterniß, als plötzlich ein furchtbares Unwetter hereinbricht, Blitze durchzucken die Nacht und unter zürnendem Donner schreitet den hohen Wanderstab in der Hand langsamen, schweren Schrittes eine langbärtige, verwitterte Greisesgestalt schweigend über die Bühne und verschwindet: — der ewige Jude! ..... Kaum hat er die Bühne verlassen, als andere nicht minder finstere Gestalten erscheinen, Räubergesindel, das so eben einen guten Fang gethan und die Beute zur Theilung herbeibringt. Die reiche Frau, die sie gemordet, wie die Räuber von ihrem Hauptmann Ludger vernehmen, es war die Gattin Balduin's von Flandern, der nunmehr im Morgenlande Kaiser geworden, sie zu sich berufen. Auch das gefangene Töchterlein wird herangeschleppt, und da sie nun 'mal dem Tode entgangen, feil geboten. Wer will sie? Ich! donnert dumpf eine unbekannte Stimme, und staunend erblicken die Räuber den abenteuerlichen Fremden. Sie zücken die Dolche gegen ihn und die Dolche zersplittern, Ludger führt mit der Streitaxt den zermalmenden Hieb, und an den alten Knochen fliegt die Axt in Scherben zu Boden. Da verräth ihnen ein Blutmaal an der Stirn des Alten das furchtbare Geheimniß, und entsetzt fliehen sie von dannen. Er bleibt mit der jungen Maid zurück, die seine ganze Liebe hat, denn auch sie gehört seiner Nachkommenschaft an, ist aus seiner Tochter Blut entsprungen. Theodora tritt auf und ladet den müden Pilger zur Ruhe ein: nimmer ruht er, sie bietet ihm einen Trunk Wasser: nimmer, seit jenem verhängnißvollen Tage seiner Lieblosigkeit netzte kein Tropfen den lechzenden Gaumen. Nun erkennt sie den Unglücklichen, der ihr die Gerettete anvertraut, dieser sein Dasein widmet und wehklagend weiterzieht, womit der erste Aufzug schließt.

(Schluß folgt.)

Kleinigkeiten.

Von C. U.

II.

Zur „Aristokratie und Demokratie" in der Kunst.

Man hat kürzlich geredet von „aristokratisch" und „demokratisch" in der Kunst, speciell in der Musik und in Bezug auf Beethoven und Rich. Wagner. Theils um die Bedeutung, vielleicht selbst die Berechtigung dieser Ausdrücke näher nachzuweisen, theils um sie vor leicht möglichem Mißverstande zu wahren, wollen auch wir unser Scherflein zu jenem Gerede hiermit beitragen.

Vor allen Dingen haben wir zu bedenken, daß unserer gesammten Kunstmusik gegenüber nur derjenige Theil der Menschheit in Betracht kommt, der von sich selber — nicht etwa von uns — „gebildete Gesellschaft" genannt wird. So ist es und nicht anders,

mag man von dem Einflusse der Kunst und den Eindrücken ihrer Werke auf alle Menschen fabeln, was immer man will: — man spricht in solchem Falle weit öfter von einer Möglichkeit als von einer Wirklichkeit, von einer Kunst und von Menschen, wie sie sein könnten und deshalb allerdings auch sein sollten, als von unseren Kunstwerken und den Menschen, wie sie zur Zeit nun einmal sind. Unter „demokratisch" aber muß man ebensowohl „volksthümlich" als „reinmenschlich" verstehen, und obschon diese beiden Begriffe in ihrer Bedeutung zusammenfallen sollten und in der Idee allerdings auch wirklich sich gegenseitig decken, so erlaubt es der gegenwärtige Stand der historischen Menschheitsentwicklung doch nicht, daß wir das Volksthümliche und das Reinmenschliche als mit einander identisch in der Wirklichkeit fassen und verstehen. Im Gegentheile: da man heut zu Tage unter die Rubrik „volksthümlich" hauptsächlich Das reiht, was auf den Bierbänken des Kneipentempels seine sogenannte Erholung von unerfreulichen Berufsgeschäften sucht und etwas höher hinauf zur klatschlustigen Theegesellschaft geschäftiger Müssiggänger wird, unter die Rubrik „reinmenschlich" dagegen jenes mehr oder weniger ideale Menschheitswesen, das die vortrefflichen Seiten der menschlichen Natur, wie sie als menschliche Vollkommenheiten überhaupt aus einer philanthropischen Betrachtung der Gattung „Mensch" allerdings sich ergeben, in einer mehr philosophisch gutmüthigen als historisch begründeten Weise auch auf die Person „Mensch" überträgt, so dürfte es nur zu häufig passiren, daß zwei eigentlich völlig verschiedene Dinge unter dem Ausdrucke „demokratisch" inbegriffen werden: von dem Idealisten nämlich das Reinmenschliche, vorläufig in der Luft Schwebende, auf der Erde aber noch Unvorhandene, von dem Materialisten dagegen das Volksthümliche im Sinne der allerrealsten Wirklichkeit, das zu unserem Schrecken in der civilisirten Welt mehr als im Ueberflusse Vorhandene und leider Herrschende. Daß nun freilich der Kunst gegenüber, der höheren „idealen" Kunst nämlich, wie wir sie verstehen, nur von dem Reinmenschlichen, also nur von einer Demokratie der Idee nach, nicht aber von dem (heut) Volksthümlichen, also nicht von einer Demokratie der (gegenwärtigen) Wirklichkeit nach (mit Kneipenduft, Biergestank und Tabaksqualm oder auch Salonparfüm und Theelöffelgeklapper) die Rede sein kann: das dürfte wohl sich von selber für einen Jeden verstehen, der den Unterschied zwischen „Kunst" und „Kunst", d. h. zwischen idealen Kunstwerken und pöbelhaften Schenkenliedern oder schwindsüchtigem Salongezwitscher zu fassen vermag. So gewiß nun aber in der gegenwärtigen gebildeten Gesellschaft, die wir nicht weiter zu charakterisiren nöthig haben, die ideale Demokratie, d. h. die Anbeter des reinmenschlichen Wesens, sich in der ungeheuersten Minorität befinden und folglich nicht nur unter sich eine „Aristokratie der Gesinnung" bilden, sondern zur herrschenden Gesellschaft sich recht eigentlich „aristokratisch" verhalten, eben so gewiß kann der wahre Künstler von „demokratischer" Gesinnung — der als „Künstler" eben nur diejenige Bedeutung der Demokratie erfaßt, vertritt und bethätigt, die wir mit dem besonderen Ausdrucke des Reinmenschlichen bezeichneten — — den heutigen Lebenszuständen und Gesellschaftsverhältnissen gegenüber nur als äußerster „Aristokrat" erscheinen. Und so sind denn auch Künstler wie Beethoven und Wagner — ihrer Kunstanschauung nach — die ausgesuchtesten Aristokraten, während wir in Lortzing, Flotow und dergleichen Componisten in Wahrheit die musikalische Demokratie der Gegenwart zu erblicken haben.

Nun nennt der „musikalische Grenzbote" Wagner einen Aristokraten, Brendel in seiner „Geschichte der Musik" aber Beethoven einen Demokraten: Beide haben — jeder in seinem Sinne — Recht, denn der Eine meint die Demokratie und ihren Gegensatz der Wirklichkeit, der Andere jedoch die Demokratie der Idee nach. Dennoch stehen Beethoven und Wagner nicht nur auf ein und derselben Stufe der Kunstanschauung, sondern eine nähere Untersuchung der Beschaffenheit ihrer Werke läßt diese Werke auch um ein Bedeutendes „volksthümlicher" — im besten Sinne der heutigen Zeit — erscheinen, als die ihrer Vorgänger, und zeigt auf's Neue, wie die Begriffe des Reinmenschlichen und Volksthümlichen im Grunde einander decken. Die Angabe der Resultate jener näheren Untersuchung aber mag die heutige „Kleinigkeit" abschließen.

Als Beethoven in der Musik die Elemente der Harmonie und des Contrapunktes zu den Dienern der Melodie und des Rhythmus machte, verfuhr er unwillkührlich „volksthümlich": jede seiner Symphonien kann man einstimmig singen und im Allgemeinen auch marschiren. Nicht aber „Melodien" wollte er dem Volke, das von der Harmonie als unerfaßbar, allerdings sich abwendete, zu hören geben, — nicht die Beine der Menschen wollte er in Bewegung setzen, als er an die Stelle mehr oder minder künstlicher contrapunktischer Combinationen den prägnantesten Rhythmus setzte: sein Verfahren entsprang vielmehr einer reinmenschlichen Kunstanschauung und diese ließ seine Musik von selber volksthümlich werden. Eine volksthümliche Musik aber muß vor allen Dingen „gesungen" und „marschirt" werden können, d. h. sie muß die unbedingteste Herrschaft der Elemente der Melodie und des Rhythmus offenbaren, denn nur für diese beiden

Elemente hat der Volksmensch Sinne, nämlich eine Stimme zum Singen der einstimmigen Melodie und zwei Beine zum Marschiren des graden Rhythmus.

Ist die Musik Beethoven's wesentlich melodisch-rhythmisch, so ist dagegen die Musik Wagner's wesentlich „harmonisch", also das volle Gegentheil der Beethoven'schen, und es wäre geradezu ein Irrthum oder Rückschritt in ihr zu erkennen, wenn Wagner „Symphonien" componirte. Da seine wesentlich harmonische Musik aber aus und auf dem verstandesklaren Worte erwächst oder als Begleiterin einer scenischen Handlung auftritt, d. h. da Wagner keine Symphonien, sondern „Opern" schreibt, so liegt in seiner Menschlichmachung der überaus reichen und mächtigen christlichen Harmonie, in diesem endlichen Bestimmen eines bisher Unbestimmten, in dieser Begrenzung eines an sich Unendlichen und Unsäglichen, einer der ungeheuersten Fortschritte der Kunstentwicklung, und somit auch eine beträchtliche Annäherung an das kühnste Ideal des Reinmenschlichen, welches zugleich ist das „wahrhaft Volksthümliche". Während also die echten Musiker ihren Opernzuhörern zumutheten, vor der Bühne die Augen zuzumachen und nur in einem Zustande vollkommenster Versenkung nach Innen auf eine Musik zu hören, die allerdings auch nur auf der Basis eines Insichblickens, nicht auf der Grundlage eines freien Blickes auf die Außenwelt, entstanden war, verlangt Wagner gerade das Gegentheil von seinen Zuhörern: er bietet ihnen eine Musik, die ohne den unwillkührlichen Begriff eines jeden Wortes vom Gedichte, wie ohne die vollste Aufmerksamkeit auf jeden der zahlreichen plastischen Momente, welche seine Scene mit ihren handelnden Personen aufweist, vollkommen unfaßlich, weil unmeßbar, sein würde. Daß er aber seine Musik auf die Grundlage vom Momenten der plastischen Kunst, als Spitze auf sein ganzes dramatisches Gebäude aber das dichterische Wort setzt, zu dessen unmittelbarem Gefühlsverständniß eben die Tonkunst wesentlich verhilft: das ist das selbst im engsten Begriffe „Volksthümliche" in seinen musikalischen Dramen; denn jeder nur einigermaßen menschliche und nicht künstliche Mensch sieht und hört zuerst die Dinge außer sich, dann fühlt er und schließlich erst begreift er. Die Ordnung heißt: Auge, Ohr, Gefühl, Verstand — und Plastik, Musik, Dichtkunst, — nicht etwa umgekehrt!

Kleine Zeitung.

Leipzig. Der hiesige Musikalienhändler, Hr. B. Klemm, (Firma: C. A. Klemm) hat in diesen Tagen einen mit seinem Geschäft verbundenen Musiksalon eröffnet, in welchem alle neuen Erscheinungen auf dem Gebiete der Tonkunst (Musikalien, Bücher und Zeitschriften) zur Ansicht ausgelegt werden und zugleich dem Publikum ein Piano, ein Metronom 2c. zur Benutzung überlassen, ferner eine Avistafel aufgestellt ist, auf welcher Bekanntmachungen, Gesuche 2c. angeheftet werden können. Zutritt in diesen geschmackvoll eingerichteten Salon, welcher von früh 8 Uhr bis 12 Uhr und von 2 Uhr Nachmittags bis 7 Uhr Abends geöffnet ist, hat ein Jeder ohne irgend welche Vergütung, da der Hauptzweck des Begründers dieses Institutes der ist, das musikalische Publikum mit den neuesten Erscheinungen auf eine leichte Weise bekannt zu machen. Es verdient dieses Unternehmen gewiß die ehrendste Anerkennung und lebhafteste Unterstützung seitens der Musiker und Musikfreunde, denn mehr und bequemer kann man wohl kaum in den Stand gesetzt werden, stets au courant der Zeit zu bleiben. — Am 2ten Mai hatte Hr. Klemm zur Eröffnung und Einweihung des Musiksalons eine Anzahl hiesiger Künstler und Kunstfreunde eingeladen. Hr. Professor Moscheles gab der kleinen Feierlichkeit eine würdige künstlerische Weise durch den Vortrag eines Beethovenschen Werkes, nachdem sich die Gesellschaft unter dem Klange des von einem Blasmusikcorps gespielten Marsches aus „Oberon" in das einzuweihende Local begeben hatte. Wir sprechen nochmals den Wunsch aus, daß das ebenso uneigennützige, als verdienstvolle Unternehmen bei den Musikern und Musikfreunden den Anklang finden möge, den es in so reichlichem Maaße verdient. F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Die Harfenistin Frau Rudolph, geb. Brunner, bisher in Coburg, ist für das Leipziger Orchester engagirt worden.

Frau de la Grange ist in Leipzig noch einmal als Rosina aufgetreten und hat auch das unkünstlerische Kunststückchen gemacht, die Isabella und Aliee im Robert an einem Abende zu singen.

Die vortreffliche Soubrette Frau Dietz ist in München plötzlich entlassen worden. An ihre Stelle wird Frl. Wildauer aus Wien treten.

Frl. Werthelmber, welche wegen Unwohlsein längere Zeit in Paris nicht auftreten konnte, wird zum ersten Male wieder in Adams neuester Oper „Galathea" die Hauptpartie singen.

Als Nachfolger Dingelstedt's in der Intendantur des Münchener Hof- und Nationaltheaters werden der gegenwärtige Hofmusikintendant Graf Pocci und der frühere Hoftheaterintendant Baron Frays genannt.

Musikfeste, Aufführungen. Am ersten Osterfeiertag kam Rohr's „Martin Luther" von bedeutenden musikalischen Kräften unterstützt, unter des Componisten trefflicher Leitung auch in Gotha zur Aufführung. Der Herzog von Coburg

zollte dem Werke seine vollkommenste Aufmerksamkeit und das zahlreiche Auditorium nahm es mit ungetheiltem Beifall auf. Da der Werth dieses Tonstücks sich bereits in mehreren Städten, die in musikalischer Hinsicht eine nicht unbedeutende Stimme haben, bewährt hat, so möchte die öffentliche Herausgabe der Partitur und des Clavierauszugs eine wohl zeitgemäße sein, damit es auch allgemeinere Verbreitung fände.

In **Prag** wurde am Ostersonntage eine Messe vom Grafen **Westmorland** in der Domkirche aufgeführt. Ebenso in **Wien** in der Karlskirche zu Mariä Lichtmeß eine missa solennis von demselben Componisten.

In **Königsberg** wird im August d. J. ein großes Musikfest aller ost- und westpreußische Gesangsvereine stattfinden.

Neue und neueinstudirte Opern. Im „Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in **Berlin** kam kürzlich d'Alayrac's alte Operette „die Nacht im Walde" zur Aufführung. In demselben Theater wird in diesen Tagen eine komische Oper „die Doppelflucht" mit Musik von **Herrmann Schmidt** zum Besten des Musikdir. Thomas zum ersten Male gegeben werden.

Die neue Oper von den HH. G. zu Putlitz und F. v. Flotow heißt nicht Camoëns, sondern „Indra, das Schlangenmädchen".

Gläser's Oper „des Adlers Horst" wird gegenwärtig in Stuttgart neu einstudirt.

Vermischtes.

Zu der Vermählung des jetzigen Königs in Baiern mit der Prinzessin Marie von Preußen schrieb **Meyerbeer** einst einen Fackeltanz — eine im brillanten Style gehaltene Polonaise. Derselbe ist bis jetzt noch nicht im Druck erschienen, der Componist hat aber nun der in dürftigen Umständen lebenden Wittwe des Musikalienhändlers Spehr in Braunschweig die Composition als Verlagsartikel geschenkt, so daß diese demnächst erscheinen wird.

Fr. **Kücken** ist zum Ehrenmitgliede des Bamberger Liederkranzes ernannt worden.

Die italienische Oper wird in **Wien** in dieser Saison sehr schwach besucht. Man scheint der gedankenlosen Gurgeleien auch dort endlich müde geworden zu sein.

Spaß muß auch sein!*)

Selbst für eine „Lesefrucht" zu abgeschmackt! Zufolge einer telegraphischen Depesche aus Paris, die über Köln nach Leipzig und Dresden gelangt ist, hat Professor Bischoff das moderne Babel an der Seine wieder verlassen, nachdem es ihm dort gelungen ist, die seit anderthalb Jahren in der Rhein. Musikztg. begonnenen Vermittlungsversuche zwischen französischem Kunstbewußtsein und deutschem kritischem Bewußtsein zu einem mehr als herrlichen Ziele zu führen. O „Nachkomme zweier Generalsuperintendenten"! juckt Dich die Haut schon wieder? ist der Rücken schon geheilt seit der Geschichte mit dem „Bandwurme"? Hast Du vergessen, daß wir nicht mit Nadeln sticheln, sondern mit Keulen dreinschlagen?

Der „große" T. U.: Anhänger einer „gewissen kritischen Schule", zeitgemäßer Betrachter, „Tendenzritter", Chronist des musikalischen Blödsinns, „Kritiker par excellence, Inhaber einer vorgefaßten Meinung, vermeintlicher Idealist, übertriebener Patriot" und geborener Abonnent auf den Kladderadatsch.

*) Diese neue Form, zu deren Auffindung und entsprechender Erfindung ein guter Freund vom Rheine mich begeistert hat, empfehle ich allen Mitarbeitern dies. Ztschrft. auf das Angelegentlichste zur fleißigen Benutzung und Weiterausbildung. T. U.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Tänze, Märsche.

Prinzessin von Preußen, Königl. Hoheit, Marsch über einen spanischen Nationaltanz für Pianoforte. (Königl. preuß. Armeemarsch, Nr. 102.) Arrangement in das neue von **Heeringen**'sche System. Berlin, Schlesinger. 7½ Sgr.

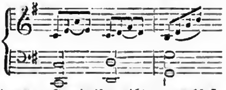
Dieser Marsch ist von einer Dame und zwar von einer sehr hochstehenden componirt, man darf also hier, um nicht ungalant zu sein oder gar den Respect zu verletzen, die kritische Feder nicht zu scharf spitzen. Uebrigens ist der Marsch — der auch für Pianoforte zu vier Händen, für Harmoniemusik und Orchester zu haben ist — seinem Zwecke entsprechend, und die preußischen Soldaten werden gewiß mit enthusiastischstem Patriotismus nach den Tönen der hohen Frau zur Parade oder in den Kampf marschiren. Weshalb man den Marsch herringenisirt hat, ist nicht recht einzusehen, da es wohl wenig Leute geben wird, die nach dem System der hohlen Köpfe musiciren.

Lieder und Gesänge.

Ferd. Sieber, Op. 8. Vier Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleit. des Pfte. Leipzig, Whistling. 15 Ngr.

Es sind dies einfache und namentlich für den Unterricht brauchbare Lieder, die anspruchslos auftreten, und in denen Alles, was der Componist hat sagen wollen, in der Gesangsstimme niedergelegt ist. Das Pianoforte ist nur begleitend und ebenfalls sehr einfach, öfters sogar etwas zu einfach. Es ist wohl gut, daß der Componist bei solchen Liedern in kleinem Maßstabe eine complicirte Begleitung vermeidet, indessen könnte er dennoch die beabsichtigte Einfachheit der Begleitung recht wohl erzielen, ohne zu den schon zu oft dagewesenen und zum Ueberdruß abgenutzten Formeln seine Zuflucht zu nehmen. Gewiß würden sich diese hübschen Liederchen noch ganz anders

ausnehmen, wenn das bekannte 

und  ꝛc.

so wie andere Gemeinplätze nicht gar zu häufig störend einwirkten. Zum Unterrichte bei schon etwas fortgeschrittenen Schülern sind jedoch diese Lieder zu empfehlen.

Aug. Schäffer, Op. 15. Gespenstergeschichten für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Berlin, Schlesinger. 12½ Sgr.

— — —, Op. 38. Vater Strigelack und Hopp Mariannchen. (Komus, Nr. 55 u. 56.) Für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Ebend. à 7½ Sgr.

— — —, Op. 39. Ermahnung an alle Christenheit. Heiteres Lied von C. O. Sternau, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Ebend. 17½ Sgr.

Der Componist hat schon oft ein gewisses Geschick zum Derbkomischen bewährt und in kleinen Formen mit Hülfe ansprechender Tanzrhythmen manches Hübsche geliefert. Auch in den vorliegenden Liedern „Vater Strigelack" und „Hopp Mariannchen" ist er wieder in seinem Elemente, weniger jedoch in dem Op. 15 und Op. 39. Hier hat er eine größere Form gewählt und scheint seinem Naturell Zwang angethan zu haben, weshalb namentlich die „Ermahnung an alle Christenheit" (für Bariton) oft steif und unbeholfen erscheint. Wir können dieses sowohl, als auch die „Gespenstergeschichten" nur als mißglückte Versuche bezeichnen, welche nicht im Stande sein werden, die Lachlust der Hörer zu erregen.

F. Gumbert, Op. 46. Vier Lieder und Gesänge von Heubner, Seyffardt, Armin und Werther für Baß oder Bariton mit Begleit. des Pianoforte. Nr. 1. Gruß des Gefangenen, Nr. 2. Einladung, Nr. 3. Die beste Kur, Nr. 4. Regiment Blücher. Berlin, Schlesinger. ¾ Thlr.

Das, was Hr. Gumbert schon sehr oft gesagt hat, wiederholt er in diesen Liedern. Dieselben Fadaisen, dieselbe hergebrachte und zum Ueberdruß abgedroschene Begleitung der übrigen Erzeugnisse der Gumbert'schen Muse finden wir auch hier. Wer an dergleichen Gesinge und Geklimper Gefallen findet, der mag sich an diesem Op. 46 ergötzen.

J. Thümmel und O. Roquette, Lieder im Volkston für eine Singstimme und Pianoforte. Nr. II. Dein Herzlein mild, Lorelei, das dunkelgrüne Laub, Abendlied, Winter, die Sonn' ist hin, Kirmeß ist heut'. Berlin, Schlesinger. ½ Thlr.

Sehr einfach gehaltene Lieder, welche größtentheils ihrem Zwecke — vom Volke gesungen zu werden — entsprechen und auch zur Uebung für Anfänger im Gesange nicht unbrauchbar sind.

Volkslieder für eine Singstimme und Pianoforte. Herausgegeben von H. Truhn, F. Kücken u. A. Nr. 29 und 30. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

Die beiden in dieser Nummer enthaltenen Lieder — „In der Christnacht" von Gumbert und „Wie sie so sanft ruhen" von Reese — gehören zu den Einlagen zu dem Liederspiel: Das Versprechen hinter'm Heerd. Sie sind sehr einfach und wenig bedeutend.

Nationallieder aller Völker für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte oder der Guitarre, mit Originaltext und deutscher Uebersetzung. Nr. 36. Kosakenlied. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

Das Kosakenlied ist, wie in der Regel alle Nationalgesänge, charakteristisch, wenn auch etwas roh und wild. Leute, die das Heil des Vaterlandes vom Sonnenaufgang her erwarten, werden dieses Lied mit Begeisterung singen oder hören.

Für gemischten Chor.

C. Burchard, Volkslieder und Gesänge, frei bearbeitet für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Heft 1. Nr. 1—3. Magdeburg, Heinrichshofen. Compl. 14 Sgr.

Die vier bearbeiteten Volkslieder sind die bekannten im Munde des Volkes lebenden: „Du, du liegst mir am Herzen", „Kein Feuer, keine Kohle", „Auf einem Baum ein Kuckuck saß" und „die lustigen Schneider". Was der freie Bearbeiter mit der freien Bearbeitung dieser Schamperlieder bezweckt und warum er sie gerade für gemischten Chor gesetzt hat, ist nicht recht klar; denn dergleichen Sachen trällert man allenfalls wohl einmal in einer lustigen Gesellschaft im Bierhause mit, oder die Studenten schreien sie bei nächtlicher Weile zum Entsetzen der Nachtwächter und loyalen Bürger auf der Straße,

um einmal zur Abwechslung die Freuden und Leiden des Carcers zu genießen, schwerlich dürfte es aber Jemandem, und besonders musikalisch-gebildeten Damen, einfallen, dieselben kunstgerecht nach Noten zu singen.

Für Männerstimmen.

G. Rebling, Die Auserwählte. Schwäbisches Volkslied, für vier Männerstimmen arr. Album Nr. 19. Magdeburg, Heinrichshofen. 7½ Sgr.

A. Jungmann, Op. 13. Ständchen, für vier Männerstimmen. Album Nr. 20. Ebend. 7½ Sgr.

Das von Rebling arrangirte Lied ist das bekannte: „Mädel ruck ruck ruck an meine grüne Seite". Wenn Dergleichen für Männerstimmen arrangirt wird, so mag das noch allenfalls gehen und zum Scherz einmal gesungen werden. Einem dringenden Bedürfniß wird aber dadurch nicht abgeholfen. — Das „Ständchen" von Jungmann ist ein hübsches Liedchen, das Gesangsvereinen willkommen sein wird.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. № 20. Den 14. Mai 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Musik der Ungarn.
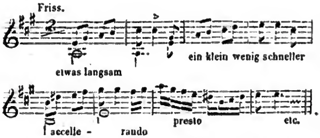
(Schluß.)

Von den Zigeunern kommen wir zu den Naturvölkern echt magyarischer Abstammung: den Csiko's oder den Pferdehirten und den Inház oder den Schaafhirten. Wer meiner Leser hat nicht in den letzten Revolutionsjahren von den Csiko's und ihrer furchtbaren Waffe gehört? Es ist hier nicht der Platz, über ihre außerordentliche Reitkunst, über ihre Gewandtheit in Handhabung ihrer bei Menschen und Thieren Entsetzen verbreitenden Peitsche ein Wort zu reden, aber ich brauche nur an Das, was meine Leser bereits wissen, zu erinnern, um sie begierig zu machen, wenn ich sage, daß diese Menschen auch eine eigenthümliche Musik haben. Aus ihren von Weidenstöcken selbstgemachten Pfeifen hört man ihre wilden Weisen über die weite Ebene hin gellen, in welchen sich nicht eine elegische Klage, wie in den Lassu's der ungarischen Zigeuner, sondern ein roher Naturschrei Luft macht. Ich habe das Glück, im Besitz einer solchen echten Csikoweise zu sein, und werde sie in ihrer echten Gestalt seiner Zeit veröffentlichen. Es sind zwar in Pesth ungarische Weisen mit dem Titel „Csiko's" herausgekommen, allein sie sind mit Ausnahme einer einzigen, bei welcher ich es nicht behaupten kann, gänzlich unecht, und ich warne daher alle etwaigen Liebhaber sich durch den Titel, den der Inhalt nichts weniger als rechtfertigt, täuschen zu lassen. In den Csikoweisen spiegelt sich die Lebensweise dieser Naturmenschen nach ihrer musikalischen Seite hin ab: ihre Melodien sind ihren ungebändigten Rossen, die auf jenen großen Gestüten weiden, zu vergleichen. Ganz anders spielt ein anderes magyarisches Naturvölkchen: ich meine die Inház oder Lämmerhirten. Aus ihren beinernen Pfeifen quillen die melancholischen Töne einer zarten Elegie, lang ausgehaltene, im pianissimo verhallende Fermaten, unbestimmt die ungarische Tonleiter (s. oben) hinauf- und hinabfahrende Läufe, welche als Verzierungen um eine bestimmte Weise herumirren. Alles Dies macht aus ihrem Spiele ein träumerisch phantastisches, geheimnißvoll ergreifendes Tongewebe, und unwillkürlich fallen Einem dabei die Worte des Dichters ein:

„Vorüber ihr Schaafe, vorüber,
Dem Schäfer ist gar so weh!"

Wie Geisterstimmen hallen diese in Wehmuth getauchten Töne bei Nacht über die unermeßliche Ebene hin, und eine unaussprechliche Ahnung unseres ewigen Daseins bemächtigt sich des Herzens bei diesen Klängen. So zeigt sich also die mildere Lebensart der Inház auch in ihrer Musik; der Anblick und das Weiden sanfter Schaafe ruft in dem Inház ganz andere Gefühle hervor, als der Umgang mit dem ungestümen Roß in dem Csiko: der eine schwärmt, der andere

stürmt, der eine liebt, der andere glüht, der eine klagt, der andere schreit auf, der eine duldet, wie ein Lamm, der andere bäumt sich wie ein wildes Roß. Es berühren sich die beiden Pole des Gefühllebens in der Musik dieser beiden magyarischen Naturvölker. Kehren wir zu den allgemeinen Gattungen der ungarischen Musik zurück, so haben wir bis jetzt deren zwei gehabt, das Lied und den der Instrumentalwelt angehörigen Csárdás. Was das Friss des Csárdás (s. oben) betrifft, so fordert der echte Vortrag desselben einen ganz eigenthümlichen Stufenwechsel des Tempo. Nicht plötzlich erfüllt man die Tempobezeichnung im Vortrag des Friss: erst allmählig wirft sich der Spieler in ein schnelles Tempo hinein, dessen Schnelligkeit er bis zum Schluß eines Abschnitts fortwährend anwachsen läßt, so wird z. B. folgendes hübsche Csárdássätzchen also gespielt:



und erst bei der Wiederholung wird es *von Anfang* an schnell, aber *gleichmäßig schnell* bis zum Ende genommen. Es liegt in einer solchen Vortragsweise etwas außerordentlich Leidenschaftliches und ungebunden Phantastisches, und der Inhalt einer solchen Weise ist einem solchen Vortrage so adäquat, daß Einer, der in diese Musik tief eingedrungen ist, eine Weise, wie die mitgetheilte, gar nimmer anders spielen kann, als auf die bezeichnete Art des Vortrags. Als höhere Tanzmusikgattung stellt sich neben den Csárdás der *sogenannte Kös.* Musik wie Tanz zeichnen sich im Verhältniß zum Csárdás durch eine Feinheit, Zierlichkeit, einen Anstand, eine Grazie und Grandezza aus, die dem Csárdás nicht eigen sind; übrigens bewegt sich der Kös blos in den höheren Kreisen der ungarischen Nation, ist bei weitem nicht so alt, als der Csárdás, und seine Musik hat, so Treffliches darin in neueren Zeiten Travnyik und Rózsavölgyi geleistet haben, nicht das echt nationale Gepräge, durch das der Csárdás gegen die Tanzmusik jeder anderen Nation so auffallend absticht. Eine Kösmusik verhält sich zu einem echten, alten Csárdás ungefähr wie die neueren Revolutionsmärsche zum alten Rákozcy indulo. Von Solchen, die sich um die Nationalweisen ihrer Nation durch eigene glückliche Versuche verdient gemacht, darf der Name eines Pesther Claviermeisters, *Thern,* nicht verschwiegen werden. Eine gegenwärtig sehr beliebte Volksweise, genannt: Fóti dal (dal = Lied), hat ihn zum Componisten. In den Gesprächen, die ich mit ihm über ungarische Musik führte, zeigte er viel Interesse für dieselbe und war auch nicht ohne theoretische Einsicht, was bei einem ungarischen Musiker viel heißen will. Von Solchen, die durch guten *Gesangs*vortrag ungarischer Volksweisen für die Musik ihrer Nation thätig wirken, sind die Namen eines Füredy Mikály und Vorrai mir vorzugsweise bekannt geworden. — Ich könnte nun noch von der ungarischen Oper reden oder von der zur *dramatischen Kunst erhobenen Nationalmusik der Ungarn.* Allein — hier stockt meine Feder: *die Ungarn haben bis dato noch keine Nationaloper.* Wenn man z. B. die neue Oper von Erkel, Hunyadi di Lazslo, eine ungarische Oper heißen will, so könnte man eben so gut jede Oper von Verdi so heißen. Die Oper Hunyadi verräth, einige Stellen in dem bekannten schönen Hunyadi-Marsch vielleicht ausgenommen, auch keine Spur von ungarischem Musikgeist. Sie ist ein willkürliches Zusammengeflick von Reminiscenzen aus der italienischen Opernschule, und Das, was diese in jeder Beziehung, sowohl contrapunktischer als melodischer, höchst unbedeutende und schwache Oper dem Pesther Publikum einige Zeit so werth gemacht hat, ist einmal das historisch-nationale Süjet ihres Libretto, ferner der Umstand, daß ihre Aufführung um ihres Süjets willen auf einige Zeit nach der Revolution verboten war, die musikalische Bornirtheit des Pesther Misch-Masch-Publikums selbst, und endlich die bravourmäßige Ausführung der Sängerin La Grange. Ich kann bei dem besten Willen in dieser Oper mit Ausnahme der hübschen Motive, welche im Hunyadi-Marsch zusammengetragen sind, auch nicht eine einzig neue Idee oder auch nur halbwegs ordentliche Durchführung einer Idee finden. Ich habe aber ein Recht darüber zu urtheilen, da ich sie nicht blos im Pesther Nationaltheater aufführen gesehen und gehört, sondern auch die Originalpartitur mit Aufmerksamkeit durchzublättern Gelegenheit hatte. Eine weit genialere Schöpfung ist eine Oper von einem gewissen *Doppler,* erstem Flötisten am Nationaltheater in Pesth; dennoch ist auch sie, wenn auch nach Anlage und Ausführung weit vortrefflicher als Hunyadi, auf halbem Wege stehen geblieben. Die Oper, welche ich hier meine, heißt Ilka oder die Husarenbraut, und enthält eine wahrhaft *meisterhafte Ouvertüre,* welche allein schon hinlänglich für das ungewöhnliche Talent ihres jungen Componisten spräche. Auch vernimmt man in der Oper sowohl, als in der Ouvertüre herrliche echt ungarische Nationalklänge, die jedoch oft nur zu bald einem seichten Klingklang wieder Platz machen.

Ueber den allgemeinen Zustand der Musik, wie er zu Pesth und Ofen in Theater, Kirche, Privatkreisen und Familien sich zeigt, und über die persönlichen Hauptrepräsentanten desselben werde ich einen besonderen Artikel schreiben, und für jetzt schließen. Soll ich aber die ungarische Musik im Allgemeinen noch mit wenigen Worten schildern, so werde ich sagen: in der ungarischen Musik ist mehr Leidenschaftlichkeit als Gemüthlichkeit, mehr Feuer als Herzlichkeit, mehr Weichheit als Zartheit, mehr Trauer als Ernst, mehr klagender als tragender Schmerz, mehr Wildheit als Gediegenheit, mehr Bravour als Innigkeit, mehr Pikantheit als Schönheit, mehr Barockes als Romantisches u. s. w. Der Schmerz über den Verlust einer großen Vergangenheit, der politische Zustand des Landes, er malt sich in deiner Musik wieder, unglückliche, aber edle Nation der Magyaren! Habe Dank für die Gastfreundschaft, die du dem Fremdling an deinem Heerde werden ließest, für so manchen biederen Händedruck deiner Söhne, für deine köstlichen Weine, für deine herrliche Musik, welche meine Seele mit Wollust trank, für alles Schöne, das ich an deiner Brust genießen durfte! Vieles Gute und Herrliche was noch unerkannt in dir schlummert, wird eine spätere Zeit zur Reife bringen, und die noch nicht erschlossenen Blüthen der Bildung eine bessere Zukunft dem Lichte des Tages öffnen. Auch deine Stunde, du schwergebeugte Tochter von Magyar, wird schlagen, und was du in Tönen ahnst, an einem großen Morgen zur Wirklichkeit werden: dein Schmerz in Freude, deine Klage in Jauchzen, deine Thränen in süßen Wein sich verwandeln!

Stuttgart. Dr. Gustav Pressel.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Wilh. Steifensand, Op. 7. Vier Charakterstücke für das Pianoforte (Dr. Kullak gewidmet). — Berlin, Schlesinger. Preis 1 Thlr.

Die Schlesingersche Verlagshandlung in Berlin zeichnet sich sehr vortheilhaft vor der der HH. Bote und Bock auch namentlich darin aus, daß sie meist nur Werke von denjenigen einheimischen Künstlern publizirt, welche das Clavierspiel auf eine würdige Weise vertreten und in der Composition einer gediegenen, honetten Richtung huldigen, während letztere es sich angelegen sein läßt, die nichtsnutzigen Fabrikate des Notenschriftsteller „Charles Voß" und Consorten in die Oeffentlichkeit zu spediren. Da beide Verlagshandlungen auf diesen verschiedenen Wegen mit ziemlicher Consequenz fortschreiten, so ist durch einen Blick auf das Titelblatt einer neuen Publikation oft schon eine relative Werthsbestimmung derselben ermöglicht.

Die vorliegende Composition rechtfertigt die Regel. Es ist die Arbeit eines im guten Wortsinne „anständigen" Künstlers, der wie Opus 7 darthut, quantitative Leistungen weniger schätzt als qualitative, dem man ferner ansieht, daß er, bevor er sich entschließt, eine Composition der Oeffentlichkeit und der Kritik zu übergeben, dieselbe gewiß einer sorgfältigen Selbstkritik unterwirft. Hr. Streifensand ist vorzugsweise ausübender Künstler und seine produktiven Arbeiten scheinen ihren Ursprung mehr von der Reflexion als der Inspiration zu ziehen. Das hindert jedoch nicht, Resultate zu erzielen, die sich als formell abgerundete, fließende, wohlklingende und brillante Salonclavierstücke im mittelschweren Style präsentiren, und sich ein zahlreiches actives und passives Publikum, d. h. Spieler und Hörer gewinnen werden.

Der Titel „Charakterstücke" ist jetzt außerordentlich in der Mode; wir hegen starke Vermuthung, daß die einzelnen charakteristischen Ueberschriften meist erst hinterher entstehen und nicht a priori maßgebend wirken. Gewöhnlich sind es eigentlich nur Umschreibungen des Tempo's, wie im vorliegenden Falle nachgewiesen werden kann. Das erste Charakterstück ist überschrieben „Frisch auf", (E-Dur, $\frac{6}{8}$ Tact); das will nichts anderes sagen als „Allegro con brio e deciso", was daneben steht. Das zweite Stück bedarf wahrlich keines Titels: der Vortrag kann gar nicht verfehlt werden; bei dem dritten und vierten findet das Nämliche statt wie bei eins. Es erscheint daher wünschenswerth, einen Titel aufzugeben, der nach gerade anfängt so langweilig und verbraucht zu werden, daß selbst der entgegengesetzte: „charakterlose Stücke" viel einladender erscheinen dürfte.

Was nun die Steifensand'schen Charakterstücke im Einzelnen anlangt, so müssen wir den ersten beiden entschieden den Vorzug vor dem letzten Paare einräumen. Nr. 1 und 2 sind recht melodiös, frisch und selbstständig gehalten; namentlich „Frisch auf" macht bei lebendigem Vortrag eine hübsche Wirkung und dürfte leicht Gefahr laufen, „bissirt" zu werden. Für Nr. 2 hätte der Verfasser, falls er nicht dem Potsdamer Sprachverein angehört, statt des deutschen „Fahr wohl" das englische „fare well" vorsetzen können, das sonorer, populärer und melancholischer ist. Das Maggiore in diesem Stück ist etwas matt und gewöhnlich: von beunruhigender Magerkeit sind die Tacte 3 und 4 auf Seite 10.

Die beiden letzten Stücke scheinen Zwillinge zu

sein; beide sind in Etüdenform geschrieben, haben gemeinschaftliche Tactart und Bewegung. Ueberhaupt verleiht der $\frac{6}{8}$ Tact, in dem die Stücke 1, 3, 4 geschrieben sind, dem ganzen Opus eine gewisse Monotonie; Nr. 2 hat $\frac{2}{4}$ Tact; der Componist möge den C Tact, den nobelsten und breitesten künftig einmal bedenken. Die Begleitungsfigur des dritten Stückes „im Sturm" erinnert etwas zu ungenirt an die gleiche Situation in Webers „Oberon" (Act 2). Die Melodie des letzten Stückes ist ein wenig ordinär; dieses „auf Wiedersehen" ist mit jener leidenschaftslosen Verliebtheit gesprochen, welche — grundunpoetisch ist. Diese beiden letzten Stücke sind übrigens ebenfalls dankbar und unschwer auszuführen, doch veranlassen sie uns dem Componisten den wohlgemeinten Rath zu geben, wenn er Salonstücke schreibt, einen aristokratischen, keinen bürgerlichen Salon im Auge haben zu wollen und so jeden Gedanken an ein naheliegendes onomatopöisches Wortspiel kategorisch abzuweisen.

An die Verlagshandlung noch das freundliche Ersuchen, dem längst fühlbaren Bedürfnisse eines gewissenhaften Correktors baldigst einmal abzuhelfen. Der Componist allein entledigt sich selten untadelhaft dieser Funktion. Bw.

Aus Paris.

„Der ewige Jude", Text von Scribe und de St. Georges, Musik von Halevy.

(Schluß.)

Zweiter Aufzug. Bulgarien, am Fuße des Hämusgebirges. Balduin hat längst das Zeitliche gesegnet, sein Töchterlein Irene an der Seite ihres vermeintlichen Bruders Leo unter Theodorens wachendem Auge sich zur holden Jungfrau entfaltet. Leo, der eine andere Neigung gegen sie empfindet als Geschwisterliebe, klagt Theodoren sein Leid und erfährt von dieser, daß Irene zwar nicht seine Schwester sei, aber auch nicht seine Braut werden könne. Er hofft dennoch und eilt hocherfreut Irenen aufzusuchen, die aber ach! so eben durch Banditen entführt worden. Wohin? Er wird es ermitteln und zieht mit Theodoren auf Kundschaft aus. Verwandlung. Großer Platz in Thessalonich mit bereiteten Johannisfeuern. Versammeltes Volk. Nikephoros, der den byzantinischen Kaiserthron an sich reißen will, tritt auf mit Gefolg und Kriegern. Ludger, den wir in Antwerpen als Räuberhauptmann kennen gelernt, treibt hier Sclavenhandel und benutzt die Gelegenheit, um dem Kaiser seine Waare anzupreisen und dem Publikum zugleich ein Tanzvergnügen zum Besten zu geben. Die von Ispahan bis Jerusalem unter den schmucksten ausgewählten, jungen Sclavinnen bemühen sich durch anmuthige Stellungen und Figuren ihre Reize zur Geltung zu bringen und dem Mächtigen zu gefallen; doch es gelingt nicht; nicht nach solchen alltäglichen Genüssen hascht der Uebersättigte, ihn treibt ein namenlos Verlangen, das nirgend Befriedigung findet. Da holt der Seelenverkäufer eine Andere hervor, einen Leckerbissen, und führt sie dem Herrscher zu, der bei diesem Anblicke in Wohlgefallen ausbricht und sie zu sich nehmen will. Da tritt unerwartet Ahasver Angesichts des versammelten Volks mit der Erklärung hervor: diese Sclavin, Irene ist es, die Tochter Balduins und des Thrones in Byzanz rechtmäßige Erbin. Nikephoros ergrimmt und verdammt den frechen Fremdling zur Bekräftigung seines Worts durch die Feuerprobe. Schon flammt der Scheiterhaufen, majestätischen Schritts besteigt der Alte die brennenden Scheite . . . O Wunder! Unter Blitz und Donner erlöscht die Flamme, der Himmel hat für die Wahrheit der Aussage Zeugniß abgelegt. Kniet! ruft der Wundermann, und alles stürzt der Jungfrau zu Füßen, nur Nikephoros nicht, der eben nicht geneigt ist, seine ehrgeizigen Plane für so geringes aufzugeben. Rauschendes Finale. Grandioses Schaubild; auf funkelndem Gold und Purpur, Waffenglanz und strahlendem Decorationsreichthum unter blendender Belenchtung sich abhebend, die düstre, verwitterte Gestalt des uralten Wanderers sonder Ruh noch Rast ... mit welchem Tableau der zweite Aufzug schließt.

Mittlerweile sind Leo und Irene auf ihren Nachforschungen in Konstantinopel angelangt und unterwegs nach dem kaiserlichen Pallast, um die Befreiung der von den Banditen entführten Geliebten zu erflehen, womit wir zum dritten Aufzug gelangen und bei aufrollendem Vorhang das Innere des prachtvollen byzantinischen Gebäudes vor Augen haben. Die Flehenden erscheinen vor der verschleierten Herrscherin; diese lüftet den Schleier und giebt sich den Staunenden zu erkennen: Irene! Doch verkehrt sich für den armen Leo die Freude bald in Trauer; denn nun hat er den Sinn der Worte Theodorens begriffen: nicht seine Schwester, nimmer aber auch seine Braut; er, der arme Schifferssohn und sie, die hohe Kaiserin des Morgenlandes, ein Abgrund liegt zwischen Beiden, solch unermeßliche Kluft kann die Liebe nicht ausfüllen. Fort! fort! mit der Verzweiflung im Herzen. Doch hält ihn Irene zurück. Soeben ist ein Histrio eingetroffen und wünscht der Kaiserin eine kleine Augenweide bereiten zu dürfen. Die Bitte wird ihm gewährt, dem unglücklichen Liebhaber die Zerstreuung gegönnt. Der Hirt Aristäos stürzt heran von muth-

willigen Bienen umschwärmt, vor deren Stachel er sich nicht zu retten weiß. In anmuthigsten Sätzen und Bewegungen schwebt inmitten des summenden Gefolge die Bienenkönigin Taglioni einher, mit ihren leichtfertigen Fliegen die reizendsten Tanzfiguren ausführend, die gewagtesten Sprünge und Beintelegraphien. Selbst der unglückliche Leo scheint dem Reize nicht widerstehen zu können und Wohlgefallen zu finden an dem berauschenden Immentanz, der das berühmte Schlittschuhballet, das er einst als göttlicher Prophet aus der Ferne mit ansah, weit hinter sich zurück läßt. Zur Krönung des Werks steigt plötzlich aus dem Boden ein riesiger Bienenkorb, und daraus hervor schwebt ein unermeßlicher Schwarm geflügelten Volks, das sich zur Stretta des Ballets dem ersten Schwarme zugesellt; eine Bienenzucht und Unzucht, die dem Bienenvater St. Leon alle Ehre macht und nichts zu wünschen übrig läßt, als daß die Musik dazu von Hummel wäre. Bald aber hat die Freude ein Ende: da naht der Brummer. Nikephoros tritt auf mit Senat und Gefolg, und bietet die Hand zur Versöhnung; er will sich mit Halbpart begnügen und gemeinschaftlich herrschen mit der Nebenbuhlerin. Die orientalischen Wirren schließe ein Bund am Altare, Irene werde sein. Der Vorschlag gefiel ihr wohl, wollten Nikephoros und Leo die Rollen vertauschen. So aber kann sie mit dem besten Willen nicht darauf eingehen. Leo bittet heimlich um ein Stelldichein, das ihm zugenickt wird, und mit einem grandiosen Finale, worin der Fabrikant Sax mit ungeheuern Riesentubas auf der Bühne eine Hauptrolle spielt, erreicht der dritte Aufzug seinen Schluß.

Wer was weniger in der Opernliteratur sich bewegt, und daraus Welterfahrung und Menschenkenntniß geschöpft, der wird wissen, daß Nikephoros nicht der Mann ist, dem das Einverständniß zweier jugendlicher Herzen nicht entgehen konnte, noch, wie heimlich immerhin verabredet, das Stelldichein. Kein Wunder also, daß er im nun folgenden vierten Aufzuge Beide belauscht und in dem Augenblick, da Leo der Geliebten seine Herzensqual entdeckt und den Plan einer zu ihren Gunsten herbeizuführenden Volkserhebung mittheilt, der Usurpator, der ohnehin kein Demagogenfreund ist, dem Ding einen Riegel vorschiebt und seine Schnapphähne auf die beiden Wühler abrichtet, mit der Weisung: Ihr — Schande, ihm — Tod! Die Schnapphähne sind natürlich keine andern als Ludger und seine Spießgesellen, die im Verlauf des Stücks überall sehr geschickt verwendet werden. Da wir hier vor der Hand nichts mehr zu schaffen haben, so können wir uns anderswohin verfügen, und das geschieht denn auch vermöge einer Verwandlung. Bosporus. Jenseits eine unermeßliche Stadtansicht; diesseits eine hohe Tempelruine, Mondbeleuchtung, unter den prachtvollen Decorationen vielleicht die prachtvollste, die folgenden ausgenommen, denn bei jeder, so pompös ist die Ausstattung, glaubt man die Grenze des Möglichen erreicht und die herrlichsten vor Augen zu haben. Aus der Ruine windet sich gespenstisch die finstere Gestalt des Nimmerruhenden hervor und schreitet langsam über die Trümmer herab. Klage und Verwünschung der ihm anerfluchten Unverwüstlichkeit begleitet von den düstersten Tönen der Posaune. Leo und Theodora, voller Hoffnung und Thatbegier Ersterer. Ahasver entdeckt ihm die nahe Gefahr und mahnt ihn zu eiligster Flucht. Leo verachtet seine Warnung und stößt zürnend den Unheilbringenden von sich, wird aber auch in demselben Augenblick das Opfer seiner unglückseligen Verblendung. Mörder fallen über ihn her und da der Alte beschützend dazwischen treten will, erschallt der verhängnißvolle Posaunenruf den Racheengel verkündend mit dem Flammenschwert: Wandre! Wandre! Nimmer ruhe! so treibt's ihn fort, unwiderstehlich, die vergönnte Frist ist abgelaufen. Die Mörder ergreifen den Jüngling und stürzen ihn von der hohen Felsenwand hinab in den unabsehbaren Abgrund, Theodora sinkt ohnmächtig zu Boden, der Vorhang fällt.

Aber nun! Fünfter Aufzug. Hier wird das Höchste geboten, was jemals im Illustriren eines dramatischen Dichtwerks die zeichnenden und bildenden Künste in gemeinsamer Anstrengung erreicht; hier findet sich alles beisammen und selbst an Musik fehlt es nicht. Doch läßt sich das Alles nicht beschreiben, nur flüchtig andeuten, um so mehr da schon jetzt die mächtigen Eindrücke förmlich sinnverwirrend gewirkt. Leo, den wir längst der Felsenwand zwischen Himmel und Erde in der Schwebe ließen, ist durch des Alten Fürsorge glücklich aus der Luft gegriffen oder aus den Wellen gerettet, Irenen's glücklicher Gatte geworden, und Kaiser, oder doch Mitherrscher dazu, denn der Tyrann ist gestürzt, und der Thron der rechtmäßigen Erbin (unter uns gesagt, eines sehr unrechtmäßig zum Thron gelangten Vater) wieder anheim gefallen. Alles ist glücklich, alles froh, nur Einer nicht: der Fluchbeladene, der durch Lieblosigkeit die ewige Seligkeit verwirkt. Noch einmal letzt er sich an dem Anblick des Glücks, das er geschaffen und rüstet sich, den Tod, den unerreichbaren Tod herbeisehnend, zur erzwungenen weitern Pilgerfahrt, als die verübte Liebesthat ihm zum ersten Mal einen tröstenden Blick gewährt in die dereinstige Erlösung, und er erschaut den Tod — jedoch nur im Traum; im Traum am Ufer des unermeßlichen Meeres, an welchem ein erquickender Schlaf über ihn gekommen. Und der Traum wird sichtbar jeglichem Menschenkinde aus mystischem Wolkengebilde heraus sich entfaltend. Das Thal Josaphat mit sei-

nen Gräbern thut sich auf, und die Posaunen des Weltgerichts erschallen, daraus hervor erheben sich die Todten. Das Thal verschwindet, es eröffnet sich der Hölle Schlund, ein Bild des Entsetzens, aber wie der Tod muß auch die Hölle weichen, und vor dem geblendeten Auge ersteht, ein Lichtmeer ausstralend, der Himmel mit all seinen Herrlichkeiten. Doch, inmitten dieser Verklärung ertönt abermals das furchtbare Wandere! Wandere! und durch den Schreckenruf dem Traum entrückt, zieht, wie er im ersten Aufzuge erschienen, auf hohen Wanderstab gestützt der Nimmerruhende todtmüden Schritts langsam vorüber und davon.

So schreitet in dem engen Breterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus,
Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle,
Vom Himmel, durch die Welt, zur Hölle.

Man sieht, die Aufgabe, sie ist gelöst, wenn auch die letzte Reise nicht in der angeführten Ordnung, sondern endend mit dem Himmel, wie die große Fausttragödie selbst. Wie fällt hiergegen Richard Wagner's an ein Kunstwerk gestellte Forderung weg!

Paris, im April. A. Gathy.

Kleine Zeitung.

Cassel. Am 24sten April gab Hr. Concertmstr. J. J. Bott ein Concert im Hoftheater bei überfülltem Hause, und erhielten wir darin aufs Neue höchst schätzbare Beweise von dem ausgezeichneten Virtuosentalent des Concertgebers. Vorzugsweise in dessen zweitem Concertino für die Violine und in den Variationen über ein österreichisches Volkslied war das Spiel des Künstlers ausgezeichnet, und hat uns insbesondere die Kraft, wie die Zartheit des Bogenstrichs, die Reinheit und Präcision, wie der geistig belebte, seelenvolle Ausdruck im Tone und die Gewandheit bei der Ausführung der schwierigsten Passagen, in ungewöhnlich hohem Grade angezogen. In Spohr's Salonstücken für Violine und Pianoforte, bei deren Ausführung außer dem Concertgeber der hier allgemein geschätzte Pianist Hr. F. Tivendell mitwirkte, suchte sich Bott dem Spiele Spohr's so viel als möglich zu nahen und in Ernst's Carneval von Venedig, zu welchem burlesken Tonstück Bott einige Zusätze gemacht hatte, führte er uns eine Reihe der überraschendsten Virtuosenkunststücke vor, welche das Publikum in freudigste Erregung und mitunter sogar in wahres Staunen versetzten.

Das sehr zahlreich versammelte Publikum zeichnete den hier allgemein beliebten und mit Recht hochgeschätzten Concertgeber durch stürmischen Empfang, wie auch durch ungetheilten Beifall nach jeder Nummer und durch Hervorruf am Schlusse des Concerts aus. Von den noch übrigen zur Ausfüllung dienenden Nummern waren die effectreichsten und in der Ausführung gelungendsten die Ouvertüre für großes Orchester zur Oper: „Tannhäuser" von Rich. Wagner, sowie die Reminiscences über Lucia von Lammermoor für Pianoforte von F. Liszt, vorgetragen von Hrn. F. Tivendell und erndete das fein nüancirte Spiel dieses ausgezeichneten Clavier-Virtuosen wohlverdienten Beifall.

Außerdem wurde die Bravour Polka für Sopran, welche unter dem Namen der Favoritpièce der Frau Sontag bekannt ist und von Frl. Jacobson mit ausgezeichneter Kunstfertigkeit zu Gehör gebracht, vom Publikum enthusiastisch aufgenommen und da capo verlangt.

Magdeburg. Am Charfreitage hatte der, unter der Direction des Musikdir. Julius Mühling stehende, Seebach'sche Gesangverein eine Aufführung von Haydns Oratorium: die Worte des Erlösers am Kreuze, veranstaltet. Es war im Laufe des verflossenen Winters dieses bereits das dritte Concert genannten, aus circa 140 Mitgliedern bestehenden Vereines, und zwar ebenfalls, wie die beiden früheren, in der sich zu solchem Zwecke trefflich eignenden, festlich erleuchteten St. Ulrichskirche. Wie bedeutend das Interesse ist, welches das hiesige Publikum an solchen Genüssen findet, bewies die, bis in die fernsten Räume gefüllte Kirche; was jedoch nicht zu verwundern ist, indem zugestanden werden muß, daß auch von Seiten des Seebach'schen Gesangvereines und dessen Dirigenten Alles gethan und, keine Mühe gescheut wird, solche Aufführungen in möglichst würdiger Weise herzustellen. Auch diesmal zeigte genannter Verein, über was für bedeutende Kräfte derselbe gebietet, und wie sorgfältig dieselben benutzt werden; denn, nicht nur waren die Soloparthien trefflich besetzt, und Chor und Orchester ihrer Aufgabe vollständig gewachsen, sondern es fügte sich auch alles Einzelne zu einem so schönen, abgerundeten Ganzen, daß der Eindruck nur ein so tief ergreifender, außerordentlicher sein konnte, als er in der That gewesen.

Wir schließen diesen kurzen Bericht mit dem aufrichtigen Wunsche, daß der Seebach'sche Gesangverein, der älteste Magdeburgs, wie bisher, auch ferner eine feste, würdige Stütze der Kunst sein und bleiben möge.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Am 26sten März hat Ole Bull in Washington sein erstes und drei Tage darauf sein zweites Concert gegeben. Er wurde zu den Concerten einmal von 31 Senatoren, und zum anderen von sämmtlichen Staatssecretairen aufgefordert. Ole Bull spielte alle Nummern allein ohne Orchester, ohne Pianobegleitung, ohne Gesang, und führte jedes Stück mit einer kleinen Anecdote an das Publikum ein.

Die HH. Akustiker Kaufmann sind von Edinburg, wo

sie eine Reihefolge gut besuchter Concerte gegeben haben, über Hamburg in ihre Heimath nach Dresden zurückgekehrt, um mehrere erhaltene Bestellungen und manche neue Ideen zur Vervollkommnung ihrer Instrumente auszuführen, nach deren Vollendung Hr. Kaufmann jun. sich wieder nach London zu begeben gedenkt.

Frau Herrenburger-Tuczek gastirt dermalen in Danzig.

Frau Sontag wird dem Vernehmen nach Mitte Mai einen Gastrollen-Cyclus im Kärnthnerthortheater in Wien geben. Zuerst beabsichtigt sie jedoch in einem Wohlthätigkeitsconcerte zu singen.

Frau Emilie v. Borke, eine Schülerin des Gesanglehrers Stümer in Berlin, gab am 8ten Mai eine Soirée musicale in der Singakademie daselbst. Die HH. v. Kontski, v. d. Osten, CM. Ries und eine Anzahl Dilettanten wirkten mit. Hr. MD. Jähns dirigirte.

Musikfeste, Aufführungen. Der um die Aufführungen klassischer Musik sehr verdiente Prof. Fischhof in Wien beschloß die dortige Saison mit einem ernsten Concerte, in welchem Werke von J. S. Bach, Arcaldet, Perti, Leisring, Vittoria und Mendelssohn zur Aufführung kamen.

Im Conservatorio di musica zu Mailand ward am 4ten d. M. Donizetti's Todestag durch Aufführung einer Symphonie, eines Ave Maria und eines Miserere gefeiert.

Am 7ten d. M. ward in der Matthäuskirche in Berlin zum Besten einer nothleidenden Familie aufgeführt: „Emanuel, Gott mit uns", Oratorium nach Worten der heiligen Schrift, Musik von A. G. v. d. S. Die Damen Köster und Marschalk, so wie die HH. Krause und Organist Rudolphi wirkten dabei mit. Der Wendel'sche Gesangsverein hatte die Ausführung der Chöre übernommen.

Neue Opern. Auf den Wunsch der Königin von England und des Prinzen Albert wird Spohr für das Coventgardentheater in London seinen Faust zu einer großen Oper umgestalten. Die Dialoge werden recitativisch behandelt und in's Italienische übersetzt (den Gesangsnummern war schon Anfangs ein italienischer Text beigegeben). Die Oper wird in der neuen Gestalt drei Acte haben und nach der Ansicht des Componisten an Wirkung sehr gewinnen. Er hofft die erste Aufführung selbst zu dirigiren.

In Zürich ist Wagner's „fliegender Holländer" mit großem Beifall vier Mal nacheinander zur Aufführung gekommen.

Luisa Miller — eine Verdi'sche Verballhornung des Schiller'schen Trauerspiels „Kabale und Liebe" — hat in Wien entschieden mißfallen. Der Name „Wurm" ist für die Italiener sehr schwer auszusprechen gewesen, und haben dieselben dabei Töne von sich gegeben, als wenn sie Sand zwischen den Zähnen gehabt hätten.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der König von Dänemark hat dem belgischen Violinisten Léonard für die Dedication einer Militair-Phantasie eine kostbare mit Brillanten geschmückte Tabaksdose geschickt, und zugleich in einem sehr verbindlichen Schreiben den Künstler eingeladen, nach Kopenhagen zu kommen.

Der französische Componist Labarre ist zum Director der Musik des Präsidenten ernannt worden.

Dem Vernehmen nach ist Halevy nach der ersten Vorstellung des „ewigen Juden" zum Commandeur der Ehrenlegion ernannt worden.

Todesfälle. Der Nestor der Clavierspieler und Meyerbeer's erster Musiklehrer, Elias Kurländer, ist zu Prag in seinem hundertsten Lebensjahre gestorben. Er war am 12ten Januar 1752 in Königsberg geboren, und brachte den größten Theil seines Lebens in Berlin zu.

Vermischtes.

Die Brüsseler musikalische Zeitung le Diapason klagt über die Monotonie der Programme der beiden größten Kunstinstitute Belgiens (des k. Conservatoriums und der Association des artistes musiciens) bezüglich der Symphonien. Es werden deshalb eine ganze Reihe von dergleichen Werken genannt, welche in Belgien noch unbekannt sind — darunter Gade's B-Dur Symphonie, Mendelssohn's in A-Moll, Fr. Schubert's große in C-Dur, Schumann's dritte und Fel. David's in Es-Dur!

Lola Montez hat den löblichen Entschluß gefaßt, den Yankee's ungefähr eine Million Dollars abzutanzen, dann sich bei Neapel anzukaufen und dort ihr bewegtes Leben in größter Solidität zu beschließen. Vielleicht stiftet sie auch noch ein Kloster wie die Gräfin Hahn-Hahn.

Der Baßsänger Hr. Marchesi hat sich mit Frl. Mathilde Graumann vermählt.

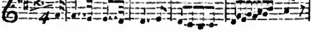
Das Ballet „Salanella" von Taglioni, Musik von Auber, hat auf der Berliner Hofbühne sehr gefallen.

Musikdir. Ketschau in Erfurt hat die liturgischen Gesänge in Haydn's „sieben Worten" für drei weibliche Stimmen eingerichtet, und läßt sie beim Gottesdienste von funfzig wohleingeübten Mädchen aus der Obermädchenschule singen.

Der Lord-Kanzler von England hat Frl. Joh. Wagner mittelst Verfügung verboten, in London auf irgend einem anderen Theater, als dem des Hrn. Lumley zu singen.

Musikalischer Kladderadatsch.

Einem sehr berühmten Compositeur in Berlin soll kürzlich ein Pendant zu jener bekannten Anekdote Göthe's mit einem Fremden begegnet sein. Ein nach Künstlerbekanntschaften begieriger Provinziale soll sich bei seinem Besuche dieses Compositeurs folgendermaßen expektorirt haben: „Großer Mann, wer sollte Dir nicht kennen!":



Ueh weuß gar nücht, warum man düsen „Wohlbökannten" so söhr attakürt. Ueh habe düse musükalüschen Briefe gölösen und muß göstöhn, daß das, was sü önthalten, alles **Lobes** wörth ist.

Zwickauer.

Ritter A. v. K . . . . . . äußerte jüngst in Weimar auf die Frage, warum er sich daselbst nicht öffentlich hören lassen wolle — „in einer Stadt, wo eine Henriette Sontag von der Kritik so arg mißhandelt worden sei, laufe auch er Gefahr, seinen Ruf (wie heißt?) compromittirt zu sehen." — So empfänglich wir auch für die in dieser Aeußerung enthaltene schmeichelhafte Anerkennung unseres Einflusses sind, so wenig wollen wir doch denselben irgendwie mißbrauchen und erklären daher zu allgemeiner Beruhigung, daß wenn wir gelegentlich auch an einem concreten Beispiele den mit Talent verknüpften Charlatanism zu bekämpfen nicht anstehen, talentlose Blagueurs vor unserer Kritik jederzeit sicher sind. So liberal sind wir mit einer Beminoritätsgut-Achtung nicht.

Mai: Warum hat sich denn nur die Frau Sontag so alterirt über das Minoritätsgutachten?

Erber: Nun, erlauben Sie, das ist auch keine Kleinigkeit.

Mai: Wie so meinen Sie das?

Erber: Nun, war doch die Frau Sontag vor dem Minoritätsgutachten eine comtesse Rossi, und ist sie nachher geworden eine comtesse rossée!

Ritter v. K . . . . . . geht selten zu Fuße, bedient sich zu seiner Lokomotion fast stets einer Equipage. Er sollte vorsichtiger sein, sich dem Rufe eines „fahrenden Ritters" nicht so sorglos aussetzen.

Warum befindet sich in der Musik, die der „Wohlbekannte" in seinen produktiven Tagen geliefert, so wenig „vergnügliches Element"? Mir scheint hier der Fall zu sein, zu sagen nicht: „das Werk lobt den Meister", — sondern — „das Werk meistert Lobe'n".

Ritter A. v. K.'s besternte Brust glänzt namentlich durch den Orden der „Conception". Sicherem Vernehmen nach soll er denselben von der großmüthigen portugiesischen Königin in Anbetracht der gänzlichen Ermangelung „eigner Conception" erhalten haben. Zartweibliche Aufmerksamkeit!

Nach Allem, was über die Musik von Halevy's „ewigem Juden" verlautet, ist anzunehmen, daß H.'s sterbliche Jüdin ein verhältnißmäßig „ewigeres" Werk sein dürfte, als dieser „ewige Jude".

Der Pariser Referent der Indépendance spricht bei Gelegenheit der Aufführung des ewigen Juden von „oppositions de premier soir". Also nach dem dernier jugement im fünften Acte noch ein premier jugement des Publikums? Wie unchronologisch!

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. **№ 21.** Den 21. Mai 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

J. C. Keßler, Op. 47. Sonate pour le Piano (Es-dur) dediée à la mémoire de son cher ami F. Chopin. — **Wien, Mechetti. (Preis nicht angegeben.)**

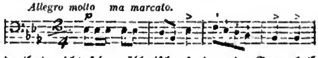
Der Name Keßler hat bei den Kennern des Entwicklungsganges der neueren Claviermusik einen guten Klang. Keßler ist als Claviercomponist ein verbindendes Mittelglied zwischen Hummel und Chopin. Obwohl zu keinem außerordentlichen Rufe gelangt, ist er doch von einflußreicher Bedeutung gewesen, indem er der modernen Clavier-Technik wesentlich vorgearbeitet hat. Durch die das seinige überragenden productiven Talente seines Vorgängers und Nachfolgers bereits etwas unter seinen Werth herabgedrückt, vermochte er namentlich darum zu allgemeinerer Geltung im Publikum nicht zu gelangen, weil mit der Ausführung seiner Compositionen nicht gewöhnliche technische Schwierigkeiten verbunden sind, die sie den mehrsten Dilettanten ebenso unzugänglich, als tüchtigen Clavierspielern von Profession unumgänglich machen. Das letztere gilt namentlich von seinen „24 Etüden" (Op. 20 Wien, bei Haslinger) die Hummel gewidmet sind, aber in der Technik bereits weit über ihn hinausgehen. Diese Etüden sind Keßler's rühmlichstes Werk und werden ihren Autor unstreitig überleben. Chopin's Etüden, an musikalischem Werthe zwar ungleich bedeutender, können darum doch die Keßler's nicht entbehrlich oder überflüssig machen; ebenso wenig vermögen es die sehr beliebten Studien Moscheles', der allerdings an Eleganz, Gefälligkeit und Feinheit in den Details Keßler übertrifft und aus diesen Gründen sich bei Dilettanten stets leichter insinuiren wird, dagegen an einfacher, edler Melodieführung, an kräftiger und interessanter Modulation, vorzüglich endlich an praktischer Zweckmäßigkeit demselben entschieden nachsteht. Keßler's Etüden sind keine in diesen Titel eingekleidete Salonstücke kurzer Form, sondern hauptsächlich auf einen instructiven Zweck berechnete Stücke, technische Uebungen in strenger Durchführung einer jedesmal zu Grunde gelegten Figur bestehend, deren melodischer Fluß und harmonischer Reiz jedoch dieselben bei vollkommener Ueberwindung der Schwierigkeit — eine gewisse Ausdauer ist das allen gemeinschaftliche Hauptrequisit — auch zu wirkungsvollem Vortrage eignet. Da dieses schätzbare Werk nicht so allgemein gekannt ist, als es verdient, so hielten wir es für Pflicht, bei Gelegenheit der Besprechung einer neuen Composition des Autors die Aufmerksamkeit der Leser darauf hinzulenken. Von älteren, diesen „24 Etüden" ungefähr zeitgenössischen Arbeiten Keßlers kennen wir noch einige Hefte „Impromptus" und eine treffliche

„Toccata“ (Cis-Moll) die wir ebenfalls als sehr gediegene Specimina des musikalisch wie pianistisch gleich vorzüglichen Verfassers bezeichnen müssen.

Die vorliegende Sonate (in der viersätzigen Form) ist das erste, was wir nach längerem Zeitraum von Keßler's neuerdings weit weniger lebhaften Productionsthätigkeit zu Gesicht bekommen haben. Der Grund mag wohl der sein, daß der Componist in der Abgeschlossenheit eines provinzialen Lebens an äußerer Anregung wenig Zufluß empfangen, überhaupt sehr wenig oder doch nur sehr indirekt von den musikalischen Erscheinungen der Neuzeit berührt werden wird. Dieser Grund erklärte uns dann auch die uns anfangs von einem so intelligenten Talente überraschende Stationarität, von welcher die vorliegende Sonate zeugt und welche unsere für den Componisten schmeichelhaften Erwartungen nur wenig gerechtfertigt hat. Die Sonate ist dem Andenken seines verstorbenen Freundes und Compatrioten Chopin gewidmet; auf den physisch Ueberlebenden scheint jedoch nicht viel von der geistigen Hinterlassenschaft des Geschiedenen übergegangen zu sein; Keßler verhält sich in diesem Werke zu Chopin sehr progonenhaft, also anachronistisch, denn das ist doch gewiß ein Widerspruch mit der Thatsache des Ueberlebens, die eher einen Epigonen präsumiren läßt. Wir begegnen zwar an einzelnen Stellen einer gewissen Verwandtschaft mit dem Chopin'schen Styl, die sich zuweilen in der Rhythmisirung der Melodie, (z. B. am Anfang des Adagio, S. 16) in Begleitungsfiguren, in jenen ziemlich banalisirten nach-Field'schen Verzierungen einer derselben bedürftigen, weil dürftigen, melodischen Phrase u. s. w. äußert, aber wo diese Verwandtschaft nicht aus der Gemeinsamkeit der (polnischen) Nationalität abgeleitet werden kann, reducirt sie sich fast immer auch auf bloße Aeußerlichkeiten. Von jenem ätherischen und dennoch so innig leidenschaftlichem Chopin'schen Geist, wie ihn uns vor Kurzem Liszt durch sein treffliches Buch in Worten nachtönend gezeichnet hat, ist in der Keßler'schen Sonate sehr wenig zu spüren. Es fehlt der Composition überhaupt an Poesie. Keßler schreibt musikalisch sehr rein, aber etwas grob-materiell; jene bereits erwähnte mehr nationelle als individuelle Eigenthümlichkeit seines musikalischen Ausdrucks, welche den zwei mittleren Sätzen, vorzüglich dem Scherzo noch am meisten Interesse und Reiz gewährt, hat einen rusticalen Anstrich, der verfeinert, (polirt und sublimirt) hätte werden können. Der Mangel an zierlicher Detailarbeit ist zuweilen recht fühlbar; besonders hervorstechend wird er noch durch die, soll man es Pedanterie nennen? des Verfassers, unaufhörlich viertactige Perioden einander succediren zu lassen; das ermüdet unwillkürlich und erregt den Argwohn sehr kurzathmiger Conception. Im ersten Satz und dem Finale (in Rondo-Form), namentlich letzterem geht Keßler entschieden bis zu Hummel zurück und zwar, abgerechnet den freilich moderneren Claviersatz (vom Finale dürfte das nicht behauptet werden) bis zu einem einiger altmodiger Einzelnheiten entkleideten aber dennoch ziemlich simplificirten Hummel. Ein solcher Rückschritt scheint uns seiten Keßler's ebenso wenig consequent als geschmackvoll und zeitgemäß, und deutet sicher auf ein bedeutendes Nachlassen und Erschlaffen der Erfindung.
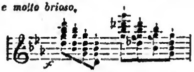
Die Claviersonatenfabrikation ist im Allgemeinen ein entschieden vormärzliches Geschäft. Mendelssohn selbst, der doch sonst keine Gattung von Kammermusik in den hergebrachten Formen uncultivirt ließ, hat wohlweisliche Scheu getragen, mit Beethoven in die Schranken treten zu wollen, dessen Claviersonaten (namentlich die späteren) dem Pianisten und Musiker noch für Decennien hinreichenden Stoff zu Studium, Genuß und Erbauung bieten. Im Vergleich mit den Beethoven'schen ist doch am Ende nichts, was seitdem von Claviersonaten erschienen ist, der Rede werth, mit Ausnahme etwa der Hummel'schen Fis-Moll Sonate und dann allerdings der Werke eines Chopin und eines Schumann in dieser Gattung, Werke, in welchen der so reiche und glänzende Gedankeninhalt verbunden mit einer interessanten Benutzung der neuen technischen Errungenschaften die für Clavierstücke im Ableben begriffene Sonatenform, trotz ihrer selbst, neu zu beleben und zu erhellen gewußt hat. Die neueren Claviersonaten unbedeutenderer Componisten haben dagegen ganz und gar keine Berechtigung und wir möchten sagen, es beweise nichts mehr ein Verkennen des Geistes der Zeit, als Claviersonaten für den Druck zu schreiben (zur Uebung mag es privatim immer geschehen) wenn der Verleger, der heute Claviersonaten druckt, in diesem Verkennen dem Componisten nicht den Rang abliefe.

In Erinnerung an solche neuere Sonaten, von denen manche auch in diesen Blättern ein Lob erhalten haben, das Referent dieses nicht unterschreibt, können wir jedoch, nachdem wir von den Mängeln der Keßler'schen Sonate gesprochen, nun auch versichern, daß dieselbe jedenfalls zu den relativ besten gehört. Das in Rede stehende Werk bekundet einen gewandten Musiker, der, wenn auch seine Erfindung zuweilen, wie z. B. das erste Motiv des Rondos



darthut, nicht sehr wählerisch, sondern im Gegentheil sehr alltäglich (ach leider, ist nur das Ungewöhnliche

nicht gewöhnlich!) schreibt, und zuweilen Mangel an feinem Geschmacke bekundet, doch auch nie dem wirklich *schlechten* (frivolen) Geschmacke fröhnt und dessen Clavierspiel modern, brillant, solid, kurz in jeder Hinsicht empfehlbar ist. Eine zeitweilige Ueberladung wäre das Einzige, was wir in dem Claviersatze etwa zu rügen finden; dahin gehört z. B. gleich auf der ersten Seite, System 5 folgende Zumuthung an die rechte Hand:



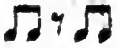
Diese Figur, welche in zwei darauf folgenden analogen Tacten noch schwieriger wird, ist im richtigen Zeitmaaß kaum auszuführen und klingt steif, aber nicht voll. Dergleichen Accordfolgen schreibt man besser dreistimmig, ohne Octavenverdoppelung. Aehnlich würden wir für den Anfang des recht hübschen Scherzos vorschlagen, von der den Vortrag der Melodie (in der Oberstimme) hemmenden harmonischen Begleitung in der rechten Hand die obere Note (es) zu streichen, um so mehr, als dieser Ton bereits im Basse vorhanden ist. Die in einer Vorbemerkung gemachte, in dem Werke selbst dann häufig angewendete Unterscheidung von zwei Arten Arpeggien (die einen von oben herab, die anderen von unten herauf getheilt) scheint uns nicht unpraktisch zu sein.

Im Ganzen können wir Keßler's Sonate Op. 47 als ein fait acompli mit gutem Gewissen allen Clavierspielern wenigstens zur Besichtigung empfehlen; dringender jedoch und ernstlicher seien desselben Autors Etüden, Op. 20 nochmals empfohlen! **Bw.**

Lieder und Gesänge.

Emanuel Kronach, Op. 2. Frühlingsmelodien. Vier Lieder aus Adolf Böttger's Gedichten für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, F. Whistling. Preis 15 Ngr.

Diese Lieder des Mitarbeiters dieser Bl. Em. Klitzsch reihen sich dem Besten an, was in neuerer Zeit im Fache des Liedes geleistet worden ist, und es gereicht uns zur aufrichtigsten Freude, dies mit gutem Gewissen sagen zu können. Sie zeichnen sich aus durch poetische Texte, eine entsprechende musikalische Totalwiedergabe dieser Texte, durch Sangbarkeit im edelsten Sinne, eine vollkommene Abrundung der musikalischen Formen und durch Feinheiten im Einzelnausdruck, die eben sowohl für das Nachdenken als für die Befähigung des Componisten sprechen. Dies im Allgemeinen: was wir im Besonderen zu bemerken haben, knüpfen wir an eine specielle Durchsicht der Lieder.

Nr. 1. Ein „sanft bewegter" Tact in As-Dur mit einer einfachen accordischen Begleitung 

„Das Lüftchen flattert in's Rosenbett und faltet die Flügel zum Schlafen,
die Nachtigall schwelgt im Liebesduett und lockt zum beglückenden Hafen."
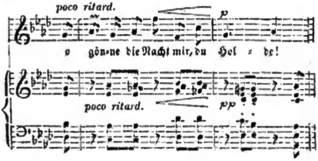
Gewiß durfte der Componist, der überdies abgeschlossene „Lieder", nicht weitausgeführte „Gesänge" geben wollte, auch den Text der zweiten Strophe

„Der Himmel blaut durchsichtig und hehr, es herrscht ein heiliges Schweigen,
ich höre nur glühende Seufzer schwer aus einsamen Herzen steigen."

der Musik jener ersten Strophe unterlegen, denn nur der Ausgang beider Strophen offenbart einen etwas verschiedenen Charakter, und bei einer gar zu ängstlichen Peinlichkeit im Einzelausdruck wird das „Strophenlied" bekanntlich zur reinen Unmöglichkeit. Die angeführten Verszeilen bilden jedoch nur die Vordersätze der beiden Strophen des ganzen Gedichtes: die Nachsätze derselben bestehen dagegen aus einem Refrain — aus ferneren zwei Verszeilen von völlig übereinstimmendem Wortinhalte:

„Der Geist der Liebe durchwandelt sacht die Felder im Abendgolde —
es kommt die Nacht, die süße Nacht, o gönne die Nacht mir, du Holde!"

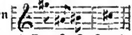
Wenn eine solche Form des gewählten Textes schon an und für sich auf eine ihr entsprechende Form in der Musik, d. i. auf eine Neucomposition der ersten Hälfte der zweiten Strophe und darauf folgende Einlenkung in den Refrain des Gedichtes, hinzuweisen scheint, so wird dieser Hinweis nur noch verstärkt durch einen Blick auf jene Verszeilen, in denen das „Schwelgen der Nachtigall im Liebesduett" den „schweren glühenden Seufzern aus einsamen Herzen" gegenüberstehen. Aber freilich: der Componist *wollte* die enge Form des abgeschlossenen Liedes nicht überschreiten, und wir dürfen daher nicht peinlich sein. — In dem Schlußverse



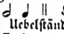
führen die Sprünge der Singstimme zu einem Melodiegange, der uns nicht recht sangbar erscheint; auch steht das C auf „Du" in einem etwas bedenklichen Verhältnisse zur unterliegenden Begleitung: gleichwohl müssen wir zugeben, daß gerade diese None die Innigkeit des Ausdrucks ganz wesentlich erhöht.

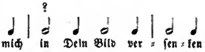
Nr. 2. In einem „lebendigen, doch nicht zu schnellen" 6/8 Tacte und mit einer wogenden Begleitung ist das dreistrophige Gedicht wiedergegeben:

„Die Lüfte regen die Flügel und schwingen sich über die Höh'n,
und wecken in Höhl' und Hügel silbernes Harfengetön."

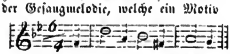
Da der Componist die zusammengesetzten Tactarten nicht grundsätzlich verschmäht, so wäre — seiner Musik nach — die Wahl des 9/8 statt des 6/8 Tactes hier richtiger gewesen. — Auf die Noten  würde das Wort „Harfengetön" besser  als  zu scandiren gewesen sein.

Nr. 3. „Umsonst lacht der Viole, der Rose schön. Zier,
mit Deinem Lebewohle schied alle Freude mir."

Es folgen noch zwei solcher Strophen, und das ganze Gedicht ist in langsamer Bewegung durchcomponirt bei einer stetigen Declamation  und auf eine einfache accordische Begleitung  Gegen die Auffassung des Textes und die Haltung des musikalischen Ganzen läßt sich nicht das Geringste einwenden, auch der Einzelausdruck ist zuweilen höchst charakteristisch; dennoch aber befriedigt uns dieser Gesang durchaus nicht. Zuerst wird die monotone Bewegung der Singstimme sehr bald langweilig, nicht blos weil sie monoton ist, sondern auch weil sie auf den beiden Hauptmomenten des dreitheiligen Tactes sich fortschleppt: die Monotonie einer fortgesetzten Bewegung in lauter gleichgeltenden Noten läßt sich eher ertragen, als ein ewiges  Kommen dazu noch wirkliche declamatorische Uebelstände, wie folgende Verszeile einen solchen offenbart,



so wird die rhythmische Consequenz des Componisten geradezu unerklärlich. Sodann finden wir eine Führung der Gesangmelodie, welche ein Motiv



noch dreimal und immer um einen Ton höher wiederholt, mehr als bedenklich. Endlich aber: nachdem die Gesangmelodie bei dieser Gelegenheit bis in's hohe G hinaufgestiegen ist, sinkt sie eine Zeile später bis in's tiefe B hinab. Auch bei Löwe findet man dergleichen Ausschweifungen, obschon nicht sowohl im Liede als vielmehr in der Ballade, und auch hier nur bei sehr bedeutungsvollen, schlagenden Stellen. Aber die Balladen Löwe's kann auch nur der Componist selber singen — und zwar nur mit einer sogenannten „Componistenstimme" singen: nach unserer Vermuthung sind die Lieder des Hrn. K. aber für den öffentlichen Vortrag im größeren musikalisch gebildeten Kreise bestimmt, und was sich an eine Allgemeinheit wendet, muß den Convenienzen sich fügen, die bei dieser Allgemeinheit — wahrscheinlich mit gutem Grunde — gelten. Man spiele die Gesammtmusik des vorliegenden Liedes auf dem Pianoforte allein und schreibe den vollständigen Text als Programm darüber: dann hat die ursprüngliche Intention des Componisten ihren entsprechendsten künstlerischen Ausdruck gefunden. In der That: eben bei diesem Liede, das noch dazu mehr „Gesang" als „Lied" ist, kann man das Verfahren des absolut musikalischen Gesangcomponisten, der selbst im günstigsten Falle die schon im Voraus mehr oder weniger fertige Melodie den Worten mehr aufdrückt, als sie aus ihnen unwillkürlich hervorwachsen läßt, recht deutlich belauschen.

Nr. 4. Von diesem Liede

„Du klarer Stern, der meine Nacht
mit freud'gem Kuß hinweggelacht,"

berichten wir im Besonderen gar nichts, weil wir es als in jeder Beziehung höchst ausgezeichnet zu bezeichnen haben: es ist nicht nur die Krone des vorliegenden Liederheftes, sondern eines der besten Lieder, die es überhaupt geben mag.

Hinsichtlich der äußeren Ausstattung dieses Liederheftes ist der Umstand, daß jede einzelne Strophe der mehrstrophigen Lieder für sich allein gedruckt worden ist, auf der einen Seite zu loben, auf der anderen Seite aber zu tadeln: man erkauft die größere Bequemlichkeit eben um das doppelte Geld.

Wilh. Baumgartner, Op. 10. Sechs kleine Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, bei Bartholf Senff. Pr. 20 Ngr.

Gewiß wird alljährlich eine fast Schrecken erregende Anzahl von Liedern componirt und gedruckt, und gewiß ist die Mehrzahl dieser Lieder einer besonderen Beachtung des Musikkenners und Kritikers nicht werth. Gleichwohl liefert gerade die Liedliteratur den sicheren Beweis dafür, daß das musikalische Vermögen keineswegs ausgestorben ist oder — gegen frühere Zeiten — in bedenklicher Weise auch nur abgenommen

hat, und der Werth der specifischen Kundgebungen dieses Vermögens in den vorzüglicheren Liedern der Componisten der Gegenwart und nächsten Vergangenheit ist unendlich höher anzuschlagen, als Alles, was vor Beethoven und Franz Schubert in dieser Gattung geleistet worden ist, während auf der anderen Seite ein ganz richtiger Instinkt die Mehrzahl der hervorragenderen Musiktalente der Gegenwart vor einer weiteren Cultur der höheren Instrumentalmusikgattungen zu bewahren scheint. Ein Vergleich zwischen der neueren Musikepoche und der großen Zeit, in welcher Mozart aufhörte und Beethoven begann, zeigt, daß damals alle musikalischen Kräfte zweiten Ranges ebenso auf die „Symphonie" und ihre Absenker sich warfen, wie heut zu Tage auf das „Lied" und seine weiteren künstlerischen Entwicklungen bis zur Oper hinauf. Und ob in unserer Zeit die Symphoniecomponisten von einem bedeutenden musikalischen Talente in dieser Gattung wirklich aus innerem Drange schaffen, oder ob nicht vielmehr blos in Folge jener verzeihlichen Eitelkeit, die einer krittelnden Mitwelt den Mund stopfen möchte, mit dem Beweise, man verstehe recht wohl auch „Symphonien" zu schreiben: das darf wenigstens sehr dahin gestellt bleiben. Jedenfalls aber ist die Kritik berechtigt, aus den Erscheinungen der Gegenwart und ihrem Vergleiche mit denen der Vergangenheit den Schluß zu ziehen, daß der Zug unserer Zeit auf den Anschluß des Tones an das Wort, des Gefühls an den Gedanken, der Musik an die Poesie geht. Und was aus diesem Schlusse für die musikalische Production und Kritik hervorgeht, ist so selbstverständlich, daß wir dessen ausdrückliche Erwähnung hier uns füglich ersparen dürfen.

Zu diesen allgemeinen Bemerkungen, die uns selber weniger neu, als nothwendig dünken, wurden wir veranlaßt, durch die vorliegenden Lieder des Hrn. Baumgartner, welche, obschon „Salonlieder" (aber der edelsten Art) und als solche im Wesen verschieden von den früher von uns besprochenen Liedern R. Schumann's und den obigen von C. Kronach, dennoch als Erzeugnisse eines nicht gewöhnlichen musikalischen Talents eine besondere Beachtung schon beanspruchen dürfen. Diese Lieder sind überdies Rob. Schumann gewidmet. Wie der Komponist auf die Idee gekommen ist, sie „kleine Lieder" zu benennen, vermögen wir nicht recht zu begreifen. Die Gedichte von H. Heine: „Du bist wie eine Blume" (Nr. 1), „im wunderschönen Monat Mai" (Nr. 2) und „ich will meine Seele tauchen" (Nr. 4), sowie: „Stille Heiterkeit" von Lenau (Nr 3) und „ein Stündlein wohl vor Tag" von E. Mörike (Nr. 2) sind hier in abgeschlossenster Liedform, ein „Schilflied" von Lenau: „Auf dem Teich dem regungslosen" (Nr. 6) aber in einer Form, die sich mehr der Rhapsodie nähert, recht angemessen und im edelsten Sinne des Wortes wirkungsreich in Musik gesetzt, und ihre ganze „Kleinheit" besteht in einem Umfange von je zwei gewöhnlichen Druckseiten und der Einstrophigkeit der Nummern 1, 3, 4 und 6. Heine's „wunderschöner Monat Mai" ist unstreitig wohl die Krone des ganzen, sehr empfehlenswerthen Liederheftes. In Nr. 6 ist das „Auf dem Teich": ♩. ♪ ♩ nicht gut declamirt. Seite 5, System 2, vorletzte Note im Basse nehme man e statt fis; Seite 8, System 3, Tact 3 cis im ersten Accorde der Begleitung. Die Ausstattung ist übrigens schön.

T. U.

Dresdner Briefe.

III. Die Petersburger Italiener. Fidelio. Gäste. Concerte.

Am 12ten Mai 1852.

Neben einigen Nachzüglern der vergangenen Concertsaison sind es vornämlich die italienischen Operisten aus Petersburg und eine Aufführung des Fidelio auf hiesiger Bühne, die mich schon so bald wieder zum Briefschreiben antreiben.

Die Italiener gaben in den letzten Wochen sechs Vorstellungen von den drei Opern: il Barbiere di Siviglia, la Sonnambula und l'Elisir d'Amore. Ihre Matadore, deren Namen ehedem sicher das ganze opernfreundliche Publikum der civilisirten Welt in Bewegung gesetzt haben würden, vermochten heut zu Tage gleichwohl nicht, das Dresdner Publikum bis zur Leistung voller Häuser aufzustacheln*). Und das thut mir leid, denn dieses Publikum, das noch vor Kurzem bei einer Sontag dreifache Preise gezahlt, sich um Plätze gedrängt und über die kalten Leistungen einer bloßen Kehlkünstlerin schier in Verzückung gerathen war, würde in einer Opernvorstellung von Seiten der Italiener zu seinem Vortheil und unserer Rechtfertigung den ungeheueren Unterschied vielleicht erkannt haben, welcher besteht zwischen Gesangskunststückchen und einem wirklich dramatischen Gesange, zwischen einseitiger Ausstellung einer immerhin anzuerkennenden Kehlvirtuosität und einem wahrhaft dramatischen Ensemble, in dem die einzelnen Partien ebensowohl von den Talenten als auch von der Mäßigung der Darsteller zeugen. Nicht das Bewußtsein, ehemalige Operngesangsgrößen allerersten Ranges vor sich zu haben, wie es bei Würdigung der Stimmreste und gegen-

---

*) Einige spätere Opernvorstellungen der Italiener sollen jedoch sehr besucht gewesen sein.

wärtigen Gesangsfähigkeiten dieser Italiener dem Kritiker unwillkürlich kommen muß, ist es, was Einem zur unbedingten Theilnahme an ihren Leistungen, wie sie heute nun einmal sind, zwingt: — nein, es ist das wahrhaft Dramatische in diesen Leistungen, die Harmonie in der Gesammtdarstellung, d. h. ebensowohl der Gesammtdarstellung jedes Einzelnen als auch des dramatischen Totale, es ist die Vergeistigung des Wortes, des Tones und der Mienen, die von diesen Italienern ausgehen und deren mannichfaltige Färbungen nur das höchste Gesetz der dramatischen Darstellung bedingt, was jeden gebildeten Menschen, der nicht blos Ohren, sondern auch noch einige andere Sinneswerkzeuge mit ins Theater bringt, zur innigsten Hingabe an das hier Gebotene nöthigen muß und ihn die zum Theil alten und abgesungenen Stimmen und die durchweg musterhafte aber zum Theil freilich auch eingerostete Technik der Sänger unwillkürlich übersehen läßt. Gewiß ist Frau Sontag eine intelligente Dame: sie weiß recht wohl, daß man nicht blos trillern, sondern auch mit Ausdruck singen muß; sie weiß ferner, daß man auf der Bühne auch den Charakter der Rolle zur Darstellung bringen muß; sie hat sich in Folge dieses Wissens einige melodiöse Stellen in ihren Gesangspartien notirt, die sie ohne Verzierungen, mit halber Stimme und dem Bemühen singt, Empfindung und nicht blos kaltes Staunen in dem Zuhörer zu erwecken, — sie hat sich ferner diejenigen Nüancen in ihren Spielpartien recht wohl angemerkt, wo ihr kokettes Wesen mit den Herzen ihrer arglosen oder beruirten Zuhörer ein Spiel zu treiben vermag. Wie wenig aber mit alle Dem und selbst in Verbindung mit einer bedeutenden Kehlfertigkeit, um deren Ausstellung es Frau Sontag ganz allein zu thun, in Wahrheit gethan ist: das merkt man recht deutlich bei unseren Italienern, wo Alles wahrhaftiges dramatisches Leben ist. Ferner sieht man bei ihnen ein, daß und warum deutsche Operisten keine italienische Oper darzustellen vermögen, wie denn auch deutsche Schauspieler niemals die ächt französischen Stücke der kleineren Pariser Theater zu einer entsprechenden Darstellung bringen werden. Endlich muß man denjenigen Stimmen unbedingt beipflichten, die nicht nur ein Nationaltheater, sondern geradezu eine locale Bühne vor allen Dingen verlangen. In der That: nur ein „Originaltheater" vermag jene Wechselbeziehung und Wechselwirkung zwischen Bühne und Publikum zu erzeugen und zu unterhalten, ohne welche das theatralische Erzeugniß stets in einer gewissen abstracten Ferne vom Zuhörer, und in Folge dessen ohne eigentliches Verständniß bleiben muß. Ob die dramatische Kunst dann schön oder häßlich ist, darf uns nicht kümmern, da in Bezug auf diese Frage Bedingungen einschlagen, die weit über unsern nächsten Wirkungskreis hinaus liegen: genug, daß das Kunstwerk dann wenigstens lebendig und nicht mehr todt sein wird. Damit ich mich jedoch nicht zu sehr in Betrachtungen vertiefe, die ebenfalls weit über meinen nächsten Wirkungskreis hinausliegen, so will ich sogleich in concretester Weise auf die Petersburger Italiener zurückkommen, indem ich ihre Namen, Rollen und Fähigkeiten näher bezeichne. Sie sind: Sgra. Persiani (Rosina, Amina, Adina): wohl noch älter an Jahren als Frau Sontag, aber mit einer Stimme, welche die Stimme dieser Dame an Umfang, Kraft und vor Allem an Beseelung, nur aber nicht an absolutem Wohllaut in der Mittellage, weit übertrifft, während ihre Gesangstechnik und Fertigkeit sie neben jede Sängerin der Gegenwart und Vergangenheit stellt; — Sgr. Tamburini, Bariton (Figaro, Rodolfo, Belcore): ein sehr alter Knabe, der eigentlich gar keine Stimme mehr besitzt, woran man jedoch gar nicht denkt, wenn man ihn auf der Bühne sieht; — Sgr. Pozzolini, Tenor (Almaviva, Elvino, Nemorino): jünger als seine Collegen, aber mit ebenfalls schon passirter, obwohl noch immer angenehmer Stimme und vollkommener Schule, wie sie Alle, diese Italiener; — Sgr. Rossi, Baß (Bartolo, Dulcamara): noch im Besitze einer wirklichen Stimme, ausgezeichneter Darsteller, wie sie Alle, diese Italiener; — Sgra. und Sgr. Demi: Nebenrollen. Im Uebrigen halfen einige in aller Geschwindigkeit italienisirte gutmüthige Dresdner Herren und Damen aus, was weit weniger störend war, als die im Ganzen ziemlich ungelenke und stark abstechende Gesangsumgebung, die einer Sontag zur bloßen Folie dienen mußte.

Die Aufführung des Fidelio nach vieljähriger Ruhe dieser Oper ermöglichte ein Gast: Frl. Fastlinger aus Weimar. Wenn man den ergreifenden musikalischen Inhalt dieser Oper gegen die fast kindischen Formen derselben hält, so darf man in der That über die Wirkung erstaunen, die der Musikkenner von einem dramatischen Musikwerke empfängt, welches im Ganzen nicht so viel ächten Opernstyl aufzuweisen hat, als z. B. eine einzige Nummer einer Spontini'schen Oper. Namentlich schlägt die symphonische Musik des Fidelio den ersten Verlebendiger des Werkes, den Sänger, in die unleidlichsten Fesseln. Es verlohnt sich schon der Mühe, hierüber weiter nachzudenken und gerade der musikalisch mitunter unfertige Spontini eignet sich zu einem recht fruchtbaren Vergleiche mit Beethoven, — Spontini, der nur Opern schrieb, weil er nur für das Drama, wenn auch in einer gewissen beschränkten Weise, fühlte, während Beethoven, dem das Theater eigentlich ganz fern lag, den beschränkten und beschränkenden Opernformen seiner Zeit sich blindlings überließ und auf diese Weise einen überaus kostbaren Inhalt

in einer Art zur Erscheinung brachte, die wirklich nur Demjenigen zu schwelgen gestattet, der blos auf das Herz und gar nicht auf das Kleid eines Kunstwerks sieht. In der That: wer im Verständniß des Wesens der Beethoven'schen Musik nicht bis zum vollkommenen Erfassen dieses gewaltigen Geistes vorgedrungen ist, der steht auch vor seinem Fidelio nur wie vor einem verschlossenen Buche, und höchstens Einzelnheiten werden ihn hinreißen. Populär kann und wird diese Oper niemals werden: aber schwelgen mag der Musiker wie nirgend. Und doch unterstehen sich Menschen, in deren ledernen Seelen noch nicht einmal eine Ahnung aufgegangen von Dem, was solch eine Musik sagen will, über Beethoven in Extase zu gerathen, nachdem sie Tags zuvor für Flotow und Verdi geschwärmt haben. Bei solchen Gelegenheiten fallen mir immer Heinrich Heine's „jrine Beeme" ein: es ist gerade, als ob Rellstab gegen die Bestechlichkeit der Journalisten declamirt oder die Rheinische Musikzeitung den Kladderadatsch citirt. „Ne, Männecken, wat jehen denn Ihnen die jrinen Beeme an?" — Doch um auch hier mich nicht zu weit von meinem Gegenstande zu verirren, will ich sogleich bemerken, daß die Besetzung des seit mehren Jahren nicht aufgeführten Fidelio eine unseren dermaligen Opernkräften entsprechende war, Frl. Fastlinger aber, ein mehr gediegenes als glänzendes Talent, die Hauptpartie im Allgemeinen recht befriedigend ausführte, was ihr denn auch die Anerkennung der Kunstverständigen wie die des Publikums verschaffte. Von ihren späteren Leistungen, als Donna Anna im Don Juan, ist nicht ganz das Nämliche zu rühmen: augenblickliche Indisposition beeinträchtigte dieselben wesentlich. — Im Augenblicke gastirt hier der Tenor Hr. Erl aus Wien als Arnold im Tell und als Prophet: seine sehr braven Leistungen verfehlen nicht, die wohlverdiente Anerkennung sich zu erringen.

In einem Concerte des hiesigen Liederkreises kam zum ersten Male zur Aufführung: Ein Sängertag von Franz Abt, einer jener Cyclen von Gesängen mit verbindender Declamation, wie sie jetzt in Mode gekommen und namentlich von Julius Otto in bedenklicher Vielzahl producirt worden sind. In solch einem Cyclus macht sich das Monotone und Ermüdende, das den Männergesang schon an und für sich für den Zuhörer höchst unvortheilhaft auszeichnet, noch viel fühlbarer, als im einzelnen Liede, das im Concerte mit Musikstücken anderer Gattungen abwechseln mag. Kommt hierzu noch, wie bei der Composition Abt's, ein im Allgemeinen bedeutender Mangel an Frische und Eigenthümlichkeit, so wird man sich nicht wundern dürfen, wenn auf diesem Wege der Männergesang endlich bei einem Punkte anlangt, wo er blos noch Interesse für die ausführenden Sänger, nicht aber für musikalische Zuhörer hat. Ueberhaupt dufteten aus den meisten der heutigen Männergesangscompositionen die übeln Gerüche der Bierstube auf eine so wenig einladende Weise, daß schon aus diesem Grunde jeder feinere Sinn sich von der ganzen Gattung abwenden muß. — Den glänzenden Schluß der Concertsaison des vergangenen Winters machte Frl. Marie Wieck mit ihrem Concerte, das sich wieder ebenso durch sein Programm als durch die Leistungen seiner Geberin auszeichnete. In Bezug auf das Wie in den Vorführungen der jungen Dame brauche ich das oft Gesagte nicht zu wiederholen; hinsichtlich des Was derselben nenne ich nur die Namen Clementi, Dusseck Field, Mendelssohn, Liszt und Schulhoff, um den Unterschied darzuthun zwischen dem Concerte eines modernen Claviervirtuosen und dem einer Frl. Wieck. Von den Unterstützern der Concertgeberin ist Hr. Kammermusikus Seelmann mit der Chaconne von J. S. Bach rühmend hervorzuheben.

Jetzt, wo ich aufgeräumt habe, gebe der Himmel, daß ich so bald nicht wieder Veranlassung zum Briefschreiben erhalte! Wen das Schicksal nach Dresden oder in seine Umgebung verschlagen hat, dem wird Angesichts der Frühlingsmonate dieser bescheidene Wunsch allseitig wohl verziehen werden. Wie die Leute im Mai und bei solch einer Natur in das Theater gehen mögen, ist in der That schwer zu begreifen!

7.

Kleine Zeitung.

Jahresbericht über die Musikaufführungen des Tonkünstlervereins in Magdeburg. — — Nach einer fast zu langen Pause sind wir es dem hiesigen Tonkünstlervereine wohl schuldig, einen Bericht über die vorjährige Wirksamkeit desselben in diesen Blättern niederzulegen. Die Mitgliederzahl (jetzt über hundert) des Vereins wächst fortwährend, und seine Thätigkeit ist wohl eine erfreuliche zu nennen. Da wir jedoch nicht beabsichtigen, eine Recension, sondern nur ein Referat zu geben, so wollen wir die Leistungen im Jahre 1851 übersichtlich zusammenstellen. Um unsere geehrten Gäste nachträglich noch mit gebührender Artigkeit zu behandeln, beginnen wir mit den Quartettsoiréen, welche der Tonkünstlerverein unter Mitwirkung des Hrn. Adolph Grünwald aus Berlin und des Hrn. Hofconcertmstrs. W. Uhlrich aus Sondershausen veranstaltete. Hr. A. Grünwald spielte in zwei Soiréen und zeigte sich im fünften Concerte von de Beriot und in Variationen von Vieuxtemps als ein ganz vorzüglicher Solospieler,

und in den Quartetten aus G- und D-Dur von Haydn, sowie in den Quintetten aus G-Moll von Mozart und aus C-Dur Op. 29 von Beethoven als ein so ausgezeichneter Quartettspieler, daß er auf diesem Felde den Besten beizuzählen ist, die wir gehört haben. Hr. Hofconcertmstr. Uhlrich wirkte in vier Quartettsoiréen mit und bewährte seine bekannte Meisterschaft in den Quartetten in C-Dur und G-Dur von Mozart; F-, G- und C-Dur von Haydn, und G-Dur, B-Dur und F-Dur Op. 18, und F-Moll Op. 95 von Beethoven. Letzteres Quartett kam den deutschen Zuhörer allerdings etwas spanisch vor. Außerdem kamen in diesen Soiréen noch vor: Sonate für Pianoforte und Violine in G-Dur Op. 30 von Beethoven; Trio in C-Moll von Mendelssohn-Bartholdy; (beide Clavier-Partien gespielt vom Hr. Musikdir. C. F. Ehrlich), und das Es-Dur Trio Op. 100, von Franz Schubert; (Clavier-Partie: Hr. Musikdir. G. Rebling). Hierzu wollen wir noch bemerken, daß die Violoncell-Partien zu all diesen Sachen vom Concertmstr. Hrn. Julius Schapler in ganz vorzüglicher Weise ausgeführt wurden. Streichquartette, welche von Mitgliedern des Tonkünstler-Vereins zu Gehör gebracht wurden, sind folgende: Haydn, B- und Es-Dur, Mozart A-Dur, Beethoven C-Moll und das C-Moll Quintett von Mozart. Von Clavierquintetten, Quartetten, Trios etc. sind vorgetragen, von Hrn. Musikdir. Rebling: die Quintetten für Pianoforte mit Blaseinstrumenten in Es-Dur von Mozart und Beethoven, das G-Moll Quartett von Mozart, das B-Dur Trio, Op. 97, von Beethoven, die Sonaten für Pianoforte und Violine in B-Dur von Mozart, für Pianoforte und Violoncell Op. 69, in A-Dur, von Beethoven, (Violoncell: Hr. C. M. Schapler) und für Pianoforte und Clarinette von C. M. v. Weber, (die Clarinettenstimme ganz vorzüglich geblasen von Hrn. Franke, Mitglied des hiesigen Theaterorchesters); von Hrn. Musikdir. Ehrlich: Septett in D-Moll von Hummel, Quintett in C-Moll von Spohr, die Trios Op. 12, von Hummel, F-Dur, und von Beethoven, Op. 11, B-Dur, (die Violoncell-Partie des Trios von Hummel spielte Hr. Allier, ein Schüler des Pariser Conservatoriums); vom Hrn. Organist Tanneberg: Quartett in H-Moll, Op. 3, von Mendelssohn, und die Trios Op. 1, in C-Moll und Op. 70 in D-Dur von Beethoven; von den drei Gebrüdern HH. Kretzschmann: B-Dur Trio Op. 11, von Beethoven. Concerte wurden gespielt: in D-Moll von J. S. Bach (Hr. Musikdir. Ehrlich) in C-Dur für zwei Claviere von Bach, (Hr. Herrmann Richter und Frau Caroline Richter) für drei Claviere in D-Moll von Bach, (HH. Richter, Rebling, Ehrlich), das F-Dur Concert von G. F. Händel, (Hr. G. Rebling), die Concerte von Mozart in C-Moll und D-Moll (HH. Tanneberg und Finzenhagen). Die Concerte von Bach und Händel wurden mit der ursprünglichen Begleitung, die von Mozart mit Sextett-Begleitung gespielt. Die Ouvertüren für kleines Orchester zu Esther (1720) und zu Parthenope (1730) von Händel wurden wiederholt ausgeführt und soll hier ausnahmsweise bemerkt werden, daß diese Ouvertüren auf die Anwesenden einen bedeutenden Eindruck machten. Für Pianoforte allein kamen zu Gehör: Variationen für zwei Flügel, Op. 46, von Robert Schumann (Hr. Ehrlich und Rebling) zwei Mal: von Mozart: Sonate für zwei Claviere in D-Dur (Hr. Ehrlich und Finzenhagen), Onslow: Duo in C-Moll, zu vier Händen (Hr. Finzenhagen und Tanneberg), Divertissement von Fr. Schubert à la Hongroise, zu vier Händen, (Frl. Amanda und Frl. Laura Spranger).

Von kleinern und kürzern Gesangsachen wurden folgende vorgetragen: Arien aus dem Samson, dem Messias, dem Judas Maccabäus von Händel, Duett und Terzett aus Fidelio, aus dem schottischen Liedern Op. 108, von Beethoven, Lieder von F. Schubert, Weber, Lindblad, Spohr und C. Wendt. Vierstimmige Gesänge von Mendelssohn, in welchen sich Frl. Elise Wachsmann als Sopranistin auszeichnete.

An Chorgesängen kamen Choräle von S. Bach, Chor aus Athalia von Mendelssohn, Scene und Chor aus Orpheus, und Iphigenie in Tauris von Gluck zu Gehör. Wir wollen an dieser Stelle eines Dahingeschiedenen gedenken, dessen plötzlicher Tod gar Viele in tiefe Trauer versetzte; wir meinen unsere lieben Freund, den sehr geachteten und tüchtigen Gesanglehrer Hrn. Adolph Wachsmann, welcher oben genannte Scene und Chor aus Orpheus noch einstudirt hatte, der aber bei der Aufführung dieser Erde nicht mehr angehörte. Alle Sänger waren tief ergriffen und wohl kein Auge ist trocken geblieben. Auch auf die Zuhörer machte das Ganze einen erschütternden Eindruck, denn Alle ehrten und liebten den vortrefflichen jungen Künstler. Ehre seinem Andenken!

Abhandlungen über Musik wurden gelesen: die Biographien Gluck's, Spohr's, Weber's. Ueber Mozarts Requiem von Ortlepp, über Gluck's Opern von Heinse; über Beethoven's Instrumentalmusik und Mozart's Don Juan von E. T. A. Hoffmann, über Clavierstudium von Fr. Wieck und über Liedertexte von Kahlert, über das Concertwesen der Gegenwart von Fr. Brendel (aus dessen Geschichte der Musik), die Wunder der Tonkunst von Wackenroder; Seb. Bach und seine Söhne, Novelle von Lyser, der Besuch beim Meister von Wedel, der wüthende Holofernes von Weißflog.

Wir können versichern, daß das Anhören all dieser Sachen nicht halb so langweilig war, als das Durchlesen gegenwärtigen Referates darüber; und sind die wohlwollenden Leser bis hierher nachgefolgt, so können wir ihnen nur gratuliren, denn es ist ein sicheres Zeichen einer sehr guten Constitution, die man in unsern kranken Tagen so selten findet. Wir können also auf ein gesundes Wiedersehn hoffen, was nicht gar lange auf sich warten lassen wird.

Magdeburg, Anfangs Mai 1852.

F. C. Schefter.

Nachschrift. Der Vorstand des Tonkünstler-Vereins besteht aus fünf Personen: Den HH. Musikdirectoren Ehrlich und Rebling, Hrn. Kreisrichter von Hagen, Hrn. Musiklehrer W. Richter und dem Unterzeichneten. Außerdem ist noch ein Inspector für die Local-Angelegenheiten vorhanden, gegenwärtig Hr. Buchhändler Th. Heinrichshofen jun.

Magdeburg. Am Palmsonntage führte Musikdir. Rebling mit seinem Kirchengesang-Vereine in der St. Johanniskirche folgende Sachen aus: aus älterer Zeit: 1) Choral: Jerusalem, du hochgebaute Stadt, von M. Frank (Kapellmeister zu Coburg). Dieser Choral wurde ganz vorzüglich gesungen. 2) Chor von Palestrina: Laßt uns mit Jesu ziehen. 3) Männerchor von Lotti: „Alle die tiefen Qualen". 4) Achtstimmiger Chor von Durante: „Die Barmherzigkeit des Herrn will ich singen in Ewigkeit". — Aus neuerer Zeit: Der 12te Psalm für achtstimmigen Chor von G. Rebling. Motette von M. Hauptmann. Der 43ste Psalm für achtstimmigen Chor von Mendelssohn. — Musikdir. Ritter führte mit seinem Gesangverein am Bußtage den 8ten Mai in der Jacobikirche folgende Sachen auf: 1) Abendgesang von A. G. Ritter. 2) Motette von Jacobus Gallus, 1590. 3) Fuge für die Orgel von G. Fr. Händel. 4) Motette von M. Hauptmann. 5) Arie aus dem „Messias" von Händel, gesungen von Frl. Anna Zinggeler aus Zürich. 6) Motette von J. J. Wachsmann. 7) Choral-Vorspiel für die Orgel von L. Krebs, und Choral von J. Pachelbel, 1677. 8) Cantate: „Gottes Zeit" von J. S. Bach.

Niederländischer Verein zur Beförderung der Tonkunst. Im vergangenen Winter ist von den Singvereinen vorgetragen bei der Abtheilung Amsterdam: Haydn's Schöpfung — die Entwicklungsperioden der Vocalmusik von 1400 — 1800 in Werken von Palästrina, Arcadelt, d'Astorga, Schütz, Leisring, Martini, Händel, Bach und Gluck. — Hymnen und Chöre von Niederländischen Componisten, van Bree, Verhulst 2c. Bei der Abtheilung s'Hage: Niels W. Gade, Comala; Mendelssohn's Athalia und Lobgesang; Mozart, Requiem; Haydn: „Des Staubes eitle Sorgen"; Spohr, Vater unser; Fesca, 103ter Psalm; Verhulst, Psalm. Bei der Abtheilung Haarlem: Mendelssohn's Lobgesang; Neukomm, die Nacht; Romberg, das Lied von der Glocke. Bei der Abtheilung Heusden: v. Beethoven, Meeresstille und glückliche Fahrt; Händels Messias; Rinck, Vater unser; Mendelssohn's Lobgesang. Bei der Abtheilung Rotterdam: Haydn's Jahreszeiten; Spohr, die letzten Dinge; Mendelssohn's Athalia; Verhulst, Psalm.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Frau Viala-Mittermayer aus Meiningen gastirt gegenwärtig in der k. Oper in Berlin.

Am 17ten Mai wurde der Prophet in Leipzig mit zwei Gästen gegeben: Hr. Erl, Johann, und Frau v. Strantz, Fides.

Frau Sontag wird ihre Gastvorstellungen in München am 18ten dies. M. beginnen.

Musikfeste, Aufführungen. Am 25sten April veranstaltete die Liedertafel in Mainz im Verein mit dem dortigen Damengesangverein im Saale des kurfürstlichen Schlosses eine Matinée zur Feier des 25jährigen Todestages Beethovens. Es kamen dabei zur Aufführung: die große Ouverture zu Leonore, Gefangenenchor und zweites Finale aus Fidelio und Christus am Oelberge. Der Vicepräsident der Liedertafel leitete die Aufführung durch eine Festrede ein, Hr. Musikdir. Fischer vom Theater dirigirte. Wegen äußerer Umstände hatte die Matinée so lange hinaus verschoben werden müssen, obgleich sie ursprünglich am wirklichen Todestage des Meisters (den 25sten März) stattfinden sollte.

Neue und neueinstudirte Opern. Eine neue Oper von Alary „Sardanapal" ist selbst in Petersburg durchgefallen, wo man doch sonst eine starke Dosis italienischer Klingelei und modernen Opernunsinns vertragen kann.

Die Oper „die Doppelflucht" vom verstorbenen Balletcomponisten H. Schmidt hat im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin Fiasco gemacht. Bereits vor 10 Jahren wurde dieses Werk von der Prüfungscommission der k. Oper zurückgewiesen, dennoch ward es jetzt an der Panke gegeben und zwar zum Benefiz des Hrn. Musikdir. Thomas — weil Buch und Partitur der Direction gratis geliefert worden sind. Dem Vernehmen nach soll diese Oper auch in Leipzig gegeben werden.

In München hat man seit langen Jahren die „Vestalin", und zwar mit großem Erfolge, wieder in Scene gesetzt.

Auszeichnungen, Beförderungen. H. Marschner hat vom Könige von Sachsen die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Todesfälle. Der bekannte Claviercomponist Fr. Choteck in Wien ist kürzlich gestorben.

Vermischtes.

Im Laufe dieses Sommers wird das herzogl. Coburg-Gothaische Hoftheater sein 25jähriges Jubiläum feiern. Es sollen hierzu alle die Künstler eingeladen werden, welche während dieser Zeit dort engagirt gewesen sind.

Am Schluß der diesmaligen Saison besaß das Theater in Insbruck nicht weniger als zwei Choristen und gab dennoch große Opern mit Chören!

Von Johanna Kinkel werden demnächst „Briefe an eine Freundin über Clavierunterricht" erscheinen. Sie gab vor ihrer Verheirathung bekanntlich in Berlin Musikunterricht und hat jetzt in Amerika diesen Beruf wieder ergriffen. Auch hat sie in New-York bereits mehrere Male mit bedeutendem Erfolge öffentlich gespielt.

Frau Diez, die beliebte Soubrette am Münchener Hoftheater, ist nicht entlassen worden, wie wir kürzlich berichteten. Es ist dieses Gerücht von den persönlichen Feinden Dingelstedts ausgegangen, welche diesem hierdurch noch mehr Gegner verschaffen wollten.

Musikalischer Kladderadatsch.

Sammlung von Devisen berühmter Componisten.
(Frei nach Radowitz.)

Der geistliche General: Ich liebe zu machen gediegne Musik.

Der weltliche General: Was thu' ich mit gediegne Musik? 's rentirt sich besser, zu machen frivole Musik!
(Fortsetzung folgt.)

Unter mehreren seither gegen das Minoritätsgutachten in Nr. 7 der neuen Zeitschrift für Musik eingelaufenen brieflichen Privatprotesten befindet sich auch einer, unterzeichnet von dem Spielbankhalter und sämmtlichen Croupier's des Badeortes ***. Wir theilen daraus folgenden Passus mit:

„In Ihrer Eigenschaft als Musiker, Herr, steht es Ihnen frei, über den Gesang dieser Dame Ihr eigenthümliches Urtheil zu fällen; doch müssen wir sehr dringend bitten, das Spiel derselben unangetastet zu lassen."

Dem jüdischen Enkel eines christlichen Großvaters schrieb ein Dresdner Kapellmeister einst in's Album den Reimvers:

„Sei fleißiger
Als R.......".

Wenn als Object des Fleißes die Composition gemeint ist, so mag dieser Rath gelten; sollte er sich dagegen auf die Dirigententhätigkeit beziehen, so erscheint er uns insofern überflüssig, als es in diesem Punkte jedenfalls weit schwieriger sein dürfte, einen diminutiven Comparativ anzustreben.

Ueck söhe gar nücht eun, warum man so eusert gegen früvole Musik und macht so vül Wösens von solüder Musik. Habe ueck doch neulich örst gehört in Hannover eune neue deutsche Oper und gemacht die Bömörkung, daß dör Componüst nücht konnte früh wohl seun, sondern mußte haben, eunen örschröcklüchen Katzenjammer, als er schrüb düse so lüderliche Musik. Zwickauer.

Die „musikalischen Briefe eines Wohlbekannten" bewahrheiten das Hegelsche System der immanenten Negation. Wir hegten vor deren Erscheinen von dem Verfasser eine ziemlich vortheilhafte Meinung und erst durch seine musikalischen Briefe ist dieser Wohlbekannte für uns ein Uebelbekannter geworden.

Druckfehler-Berichtigungen. Nr. 19, Seite 222, Spalte 2, in der Anmerkung muß es heißen „Erfüllung" statt „Erfindung".

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Theod. Voigt, Op. 3. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, C. F. Kahnt. 12½ Ngr.

— — —, Op. 4. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebend. 12½ Ngr.

— — —, Op. 5. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Piano. Ebend. 12½ Ngr.

Mit Vergnügen berichten wir über diese Werkchen, mit denen der Componist vor die Oeffentlichkeit tritt. Durchweg zeigt sich in ihnen jugendliche Frische und das Streben, innerhalb der engen Grenzen des Liedes das möglichst Beste zu leisten, wenn auch hin und wieder die äußere Form noch nicht jene Rundung und Abgeschliffenheit hat, an die man bei derartigen Compositionen jetzt gewöhnt ist. Von ersten Werken ist dies jedoch kaum zu verlangen, und bei der offenbar glücklichen Begabung des Componisten dürfte es diesem nicht schwer fallen, sich bald der Handhabung der Form gänzlich zu bemeistern, wie denn auch die Lieder in Op. 5 gegen die in Op. 3 einen merklichen Fortschritt bekunden. Die einfache Natürlichkeit der Melodien, das Fernhalten von aller Effecthascherei hat uns vor Allem an diesen Liedern gefallen. Der Componist hat mit richtigem Gefühl den Schwerpunkt in die Singstimme verlegt, und wenn seine Pianofortebegleitung auch keineswegs uninteressant und unselbstständig ist, so beeinträchtigt sie doch durch vorlautes Sichhervordrängen nie den Gesang. Lobend sind ferner zu erwähnen die richtige Auffassung und Wiedergabe der Textesworte, so wie das Vermeiden widersinniger Wiederholungen. Wir sprechen den Wunsch aus, daß der Componist auf dem betretenen Wege weiter gehen möge, und empfehlen diese drei Hefte Freunden der besseren Gesangsmusik.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Fr. Abt, Op. 85. Ein Sängertag. Cyclus von dreizehn Gesängen mit verbindender Declamation von Dr. Carl Gärtner. (Scherz und Ernst, 41stes und

42stes Heft.) Schleusingen, C. Glaser. Partitur 1 Thlr. 10 Sgr., das Textbuch 2½ Sgr., jede Stimme einzeln 10 Sgr.

Die Declamation, welche diesen Lieder-Cyclus einleitet und seine einzelnen Theile verbindet, beschreibt nicht ohne Humor die Wanderung eines Sängervereins nach einem Musikfeste. An den bezüglichen Stellen lassen die Sänger sich in Liedern vernehmen, sie singen beim Abmarsch ein Lied, begrüßen das Wirthshaus und den Wald mit Gesang, bis sie ihr Ziel erreicht haben und hier mit gesungenem „Willkommen" empfangen werden. An einem Ständchen, an Tafelliedern, Wasserfahrtsgesängen, Toasten und gesungenem Abschied fehlt es natürlich nicht, denn das sind ja in der Regel die Hauptmomente bei einem Kampf, zwar nicht der Wagen, aber doch der Gesänge. Die Musik Abt's ist dem Tone des Ganzen angemessen, leicht, größtentheils frisch und mit guter Behandlung der Mittel. Besonders gelungen sind ihm die humoristischen Züge in dem heiteren Bilde, und werden das Lied von der „Einkehr" und der „Sängerpaß" gewiß die Lachlust der Hörer stark reizen. Liedertafeln und Gesangvereinen wird das Werk zur Aufführung willkommen sein, und solchen sei es hiermit zu Unterhaltungszwecken empfohlen.

D. Claudius, Op. 28. Solo-Quartette für vier Männerstimmen. 6tes Heft. Schleusingen, C. Glaser. Partitur 6 Sgr., die vier Stimmen 10 Sgr.

Diese Sammlung enthält nur Lieder ernsteren Inhaltes. Die Composition derselben ist gesangsmäßig und dem Zwecke entsprechend, die musikalischen Gedanken sind, wenn auch nicht von hoher Bedeutung, doch auch nicht trivial. Da es Soloquartette sind, so kann man die äußerst tiefe Lage der zweiten Baßstimme (der Componist verlangt das große D und bewegt sich oft lange in den Tönen E, F ꝛc.) allenfalls gerechtfertigt finden, obgleich es wenig Sänger geben wird, die D und E stets gut haben. Einige der Lieder hat Hr. Claudius auch als für Chor ausführbar bezeichnet und unter diesen gerade das mit dem tiefen D, und es wird es sich daher der Componist wohl gefallen lassen müssen, wenn die meisten Sänger den bösen Ton eine Octave höher nehmen.

A. Zöllner, Gebet der See. Nach dem Vlämischen von Prudens van Duyse. Schleusingen, C. Glaser. Partitur 7½ Sgr., die Stimmen 6 Sgr.

Eine durchaus ernst und würdig gehaltene Composition, die wir Gesangvereinen auch zur öffentlichen Aufführung empfehlen. Die Melodien dieses längeren Gesanges sind einfach und edel, die Stimmführung verräth eine geübte Hand und ist ganz der Natur der Menschenstimme angemessen. Eine gute Ausführung dieses Werkes bedingt aber sehr sorgfältige Proben und bietet mancherlei Schwierigkeiten dar, wiewohl weniger technische, als solche einer richtigen Auffassung. Jedenfalls aber wird die Mühe, die man auf das Einstudiren dieser Composition verwendet, keine vergebliche und unlohnende sein. —

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

J. Milan, Op. 8. La Gracieuse. L'Héroique, morceau de concert. Deux Polonaises pour le Piano. **Wien, Mechetti. 25 Ngr.**

— —, Op. 9. Romance-Etude pour le Piano. **Ebend. 10 Ngr.**

Beide Opera gehören der brillanten Salonmusik an, und auch die zweite Polonaise, welche der Componist „Concertstück" nennt, erhebt sich nicht höher. An buntem Figurenwerke fehlt es nicht, und ein tüchtiger Virtuos findet Gelegenheit, sich gehörig zu zeigen. Der musikalische Werth ist in beiden Werken sehr unbedeutend — es ist hier wieder einmal das Mittel zum Zwecke verkehrt worden.

Ad. Lang, Op. 11. Ballade du Gondolier pour le Piano. **Wien, Mechetti. 15 Ngr.**

Ein sentimentales Salonstück, dessen Hauptmotiv jedoch ansprechend. Schwierigkeiten bietet es nicht dar, und es wird deshalb mittleren Spielern, die nicht gern hartes Holz bohren, willkommen sein. Da es eine Gondolier-Ballade ist, so versteht sich der Tact von selbst.

Ferd. Sauerwein, Wir werfen uns danieder. Kirchenlied für Pianoforte übertragen. Wien, Mechetti. 15 Ngr.

Es ist dieses Opus eigentlich nur eine Profanation, denn der einfache Choral ist mit einer langen, äußerst dünnen und ungesalzenen Brühe übergossen. Es ist schon schlimm genug, wenn Opern- und Tanzmelodien also musikalisch eingepökelt werden, die ernsten und den Christen heiligen Töne der Kirche sollte man aber damit verschonen, und sie nicht als Fülle von musikalischen Windbeuteln für Salongourmants mißbrauchen.

J. F. Dupont, Op. 9. Morceaux caractéristiques pour le Piano. Nr. 1. Polonaise brillante. **Rotterdam, W. C. de Vletter. 1 Fr.**

Diese Polonaise gehört der besseren Salonmusik an. Sie ist mit viel Geschmack und einer gewissen originellen Keckheit entworfen und ausgeführt, die sie interessant machen. Die Schwierigkeiten sind nicht so groß, als man beim Anhören des Musikstücks glauben sollte, es wird dasselbe also wohl bald die Gunst der Pianisten erwerben.

Fr. Cönen, Adieu. Nocturne pour le Pianoforte. **Rotterdam, W. C. de Vletter. 1 Fr.**

Ein ansprechendes Salonstück, das einen sehr tüchtigen Spieler verlangt. Das einfache und gesangreiche Motiv ist geschickt verarbeitet, die Verzierungen sind geschmackvoll und dem Instrumente angemessen, der Totaleindruck wird also immerhin ein angenehmer, wenn auch kein nachhaltiger sein. Der Titel des Werkchens ist mit dem Portrait des Componisten geziert.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

H. Panofka, Op. 73. Deux Romances pour le Violon avec accompagnement de Piano. **Wien, Mechetti.** 15 Ngr.

Diese kleinen Musikstücke sind in beiden Instrumenten sehr leicht gehalten und können als angenehme und lehrreiche Unterhaltung für schon etwas fortgeschrittene Violinschüler dienen.

Lieder und Gesänge.

A. M. Storch, Op. 92. Ufer und Bächlein. Gedicht von Ernst Ritter Steinhauser von Treuberg, für eine Singstimme mit Begleitung des Waldhorns (oder Violoncells) und des Pianoforte. Wien, Mechetti. 15 Ngr. (Mit Pianofortebegleitung allein 10 Ngr.)

— —, Op. 94. Im Walde. Wanderlied von F. X. v. Fialovits, für eine Singstimme mit Begleitung des Violoncells (oder des Horns) und des Pianoforte. Ebend. 20 Ngr.

Es sind diese beiden Lieder in dem jetzt in Wien beliebten Genre gehalten, doch ist das Streben, auch in dieser Form Besseres zu leisten, nicht zu verkennen, wenn dieses auch eben der abgenutzten Form wegen oft vergeblich ist. Die Singstimme ist fließend und ohne störende Verstöße gegen den Sinn der Worte gesetzt, von den begleitenden Instrumenten das Horn oder Violoncell obligat, das Pianoforte nur begleitend. Singenden Dilettanten werden diese Lieder willkommen sein.

C. F. Pohl, Op. 10. Der tolle Wilm. Ballade von Freimund Pfeiffer, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. 10 Ngr.

C. F. Pohl, Op. 11. Nacht am See. Gedicht von Leibke, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebend. 7½ Ngr.

Ersteres Werk — L. Spohr gewidmet — müssen wir als vollständig mißlungen bezeichnen. Um eine so schaurige Ballade musikalisch richtig wiederzugeben, dazu eignet sich sentimentale Salonmusik nicht, welche nur zu einem lächerlichen Zerrbild werden muß, wenn sie es versucht ein ernsthaftes Gesicht zu schneiden. Jedenfalls hat der Componist hierbei seine Kräfte überschätzt. Mehr in seinem Elemente ist er im Op. 11 — für Bariton geschrieben und Staudigl gewidmet, doch existirt auch eine Ausgabe für Sopran oder Tenor. Die Musik läßt sich hier in träumerischen dolce far niente gehen, und Leute, die dergleichen lieben, werden dieses Lied gern in ihr Repertoir aufnehmen.

Duetts, Terzette ꝛc.

H. Marschner, Op. 157. Vier Duettinen für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. 2 Hefte. Leipzig, Hofmeister. à Heft 20 Ngr.

Die vier Duettinen heißen: Abend am Meer; Wiedersehen; der Schalk und Kindesauge. Sie sind sehr melodiös, charakteristisch, die Singstimmen naturgemäß behandelt und die Begleitung hält sich fern von allen Trivialitäten. Geübten Sängerinnen wird diese Gabe des Meisters sehr willkommen sein. —

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. № 22. Den 28. Mai 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber die Schlußscene in Richard Wagner's Tannhäuser.

Von Th. Uhlig.

Das Erscheinen einer neuen Auflage des Clavierauszuges von W.'s Oper „Tannhäuser" (bei Meser in Dresden), wie seines neuesten Buches: „drei Operndichtungen (worunter die des Tannhäuser) nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort" (bei Breitkopf und Härtel in Leipzig) hat die besondere Aufmerksamkeit der Kenner und Freunde des Tannhäuser wiederholt auf die Schlußscene dieser Oper gelenkt, die in ihrer neuen Gestalt in Dresden von der vierzehnten Vorstellung an (im August 1847) zur Aufführung gelangte, und demnächst auch in Weimar in dieser Weise zur Aufführung gelangen wird, wie sie denn nicht minder in der Partitur, in dem neuen Clavierauszuge und im neuerschienenen Gedichte des Tannhäuser an die Stelle des früheren Schlusses getreten ist.

Dieser frühere Schluß der Oper war folgender: Tannhäuser kommt aus Rom zurück, trifft in der Nacht mit Wolfram von Eschenbach am bekannten Orte in der Nähe des Hörselberges und der Wartburg zusammen, erzählt diesem von seiner Pilgerfahrt und der Erfolglosigkeit derselben, will in den Venusberg zurück und auch Wolfram dahin geleiten, der ihn mit Anstrengung zurückhält. Der Berg beginnt zu glühen und zu tönen, Tannhäuser im Wahnsinn der Verzweiflung sucht sich von Wolfram loszureißen, der endlich den Namen „Elisabeth" ausspricht, worauf Tannhäuser wie vom Schlage getroffen zusammensinkt. Zu gleicher Zeit ertönen die Schläge eines Todtenglöckchens und der Gesang von Männerstimmen von der Wartburg her, welche den Tod Elisabeth's ankündigen, die vor Gottes Thron für den sündigen Tannhäuser flehe. Mit den Worten: „Heilige Elisabeth, bitte für mich!" stirbt Tannhäuser in den Armen Wolfram's, und nur noch die jüngeren Pilger treten auf und verkündigen das Wunder des Herrn, welches den Fluch des heiligen Vaters von Tannhäuser nimmt und ihn somit „erlöst".

Noch vor der ersten Aufführung der Oper soll W. gegen einige der Darsteller geäußert haben: wenn sich nach dem Schlusse derselben auch nur eine Hand zum Beifallklatschen rühre, so sei der Eindruck verfehlt, den er beabsichtigt. Nun vermag ich allerdings zu bezeugen, daß in Dresden der Beifall am Schlusse des Tannhäuser in der Regel ein sehr geringer war, und als solcher nur von Leuten ausging, die damit bei allem guten Willen für die gute Sache doch blos ihre eigene Unzurechnungsfähigkeit in Bezug auf Auffassung und Beurtheilung des W.'schen Kunstwerkes darthun konnten, daß etwaiger starker Beifall aber stets nur von denjenigen zahlreichen Freunden des

Operndichters ausging, die ihm und seinen nächsten Verbündeten — den Darstellern — durch Hervorruf auf die Scene auch ein äußeres Zeichen ihrer Anerkennung seiner eminenten Kunstleistung zukommen lassen wollten. Im Allgemeinen muß bestätigt werden, daß der eben mitgetheilte Schluß der Oper auf das Tannhäuserpublikum zu Dresden stets den Eindruck gemacht hat, der sich davon erwarten ließ, nämlich den des tiefsten inneren Ergriffenseins, in welchem Gemüthszustande der Mensch bekanntlich nicht aufgelegt ist, kindisch mit den Händen zu klatschen. Daß dieser Schluß aber auch in dichterischer Beziehung ein der poetischen Handlung des ganzen Dramas vollkommen entsprechender ist und somit von derjenigen Wirksamkeit sein mußte, die der Wahl des Stoffes nach von einer solchen Oper überhaupt erwartet werden durfte: dies erkennt das Auge des Kundigen gewiß mit der nämlichen Sicherheit, mit der es W.'s künstlerischer Instinct während des völligen Erfülltseins von seinem Gegenstande, d. h. während er die Dichtung des Tannhäuser entwarf und ausführte, fand. Trotz alledem hat sich W. später nun aber veranlaßt gefühlt, seinen Tannhäuser mit einem neuen Schlusse zu versehen, den er jetzt als den alleingültigen angesehen wissen will.

Dieser neue Schluß der Oper ist folgender: Nach der Erzählung Tannhäuser's und seinem ausgesprochenen Verlangen in den Venusberg zurückzukehren, verwandelt mit Hülfe von Nebelwolken die Scene sich in das Innere des Venusberges, wie es aus dem ersten Acte schon bekannt ist: in heller rosiger Beleuchtung erscheint Frau Venus auf's Neue und heißt „den ungetreuen Mann" willkommen, den Wolfram von ihr zurückzuhalten und zur Besinnung zu bringen sucht. Erst der Name „Elisabeth" aus dem Munde Wolfram's und der unmittelbar hierauf ertönende Trauergesang der Männer hinter der Scene machen die ganze zauberische Erscheinung verschwinden und versetzen uns zurück auf den alten Schauplatz: das bekannte Thal vom Morgenroth erleuchtet. Hier treten nun der Landgraf und die Edeln, so wie die älteren Pilger auf — im Trauerzuge, Elisabeth's Leiche im offenen Sarge geleitend. Am Sarge sinkt Tannhäuser nieder und stirbt: die jüngeren Pilger treten auf und verkündigen das Wunder.

Sonach ist es, wie man von selber erwarten konnte, nicht etwa der poetische Inhalt der Schlußscene in der Oper, sondern nur die dramatische Form für diesen Inhalt, welche wesentliche Veränderungen erfahren hat. Tannhäuser wird hier wie dort von den Zaubern des Venusberges durch den Tod Elisabeth's befreit, nur mit folgendem Unterschiede: beim alten Schlusse sind diese beiden dramatischen Hauptmomente (die Zauber des Venusberges und der Tod Elisabeth's) durch das Erglühen des fernen Hörselberges und das Todtenglöcklein auf der fernen Wartburg nur angedeutet, ihr Verständniß somit zum größeren Theile der Einbildungskraft des Zuschauers überlassen und zugemuthet; beim neuen Schlusse dagegen werden diese Andeutungen zur Wirklichkeit dadurch, daß wir uns auf's Neue in den Venusberg versetzt und die Leiche Elisabeth's vor uns sehen. Hierbei ist der „dramatische" Dichter in seinem vollen Rechte, denn auf dem Theater gilt der Spruch: Was die Augen sehen, das glaubt das Herz. Ueberhaupt ist diese Umänderung der Schlußscene des Tannhäuser vielmehr eine „dramatische Berichtigung" als eine Veränderung zu nennen.

Nun muß ich aber auch erwähnen, daß Tannhäuser's Freunde in Dresden, so weit ich ihre Meinungen über diesen Gegenstand kennen gelernt habe, für Beibehaltung des alten Schlusses in Vorstellung und Literatur stets waren und noch heute sind. Den Gründen dieser bemerkenswerthen Erscheinung, welche die Wenigsten sich klar gemacht haben dürften, nachzugehen, ist hier wohl vor Allem am Orte. — Zuvörderst wollen wir uns doch ja in aller Aufrichtigkeit Zweierlei eingestehen: einmal, daß im Allgemeinen und in dieser über alle Beschreibung philisterhaften Welt wir in einem sehr hohen Grade Gewohnheitsthiere sind und sein müssen, — sodann aber, daß der erste Eindruck einer außerordentlichen Erscheinung auf uns stets der lebhafteste, also auch der entscheidende und unser Urtheil überhaupt, weil selbst unser Gefühl auf die Dauer bestimmende ist. Nach dreizehn Vorstellungen des Tannhäuser mußte man sich allerdings an die dramatische Form einer Scene gewöhnt haben, die für den ergreifenden Totaleindruck so überaus wichtig ist, wie die das Ganze poetisch so entsprechend abschließende letzte Scene dieser Oper. Hierzu kommt noch, daß zum Verständniß eines solchen Werkes durch eine gewisse Arbeit vorgedrungen werden muß, — durch eine Arbeit, die Jeder in seiner eigenen Weise vollbringen mag, die aber Keinem ganz erspart wird, sollte sie auch nur im Absehen von alten Gewohnheiten und im Eingehen auf ungewohnte Intentionen bestehen. Alles aber, was uns Arbeit, Mühe und Anstrengung gekostet hat, wird unserem Gefühle selbst dann schwer wieder aufzugeben, wenn unser Verstand von der Unvollkommenheit desselben wirklich überzeugt wird. So weit die Gewohnheit, diese „Amme des Menschen". Ob nun aber die berichtigte neue Schlußscene des Tannhäuser nicht ebenfalls den tiefsten Eindruck — der doch wohl zunächst von ihrem poetischen Inhalte und nicht blos von seiner dramatischen Form ausgeht — auf uns gemacht haben würde, wenn sie uns von An-

fang an vorgeführt worden wäre: darüber können wir in der That gar nicht urtheilen, weil wir als zufällige Kenner in den Zustand einer Unkenntniß uns nicht zurückzudenken vermögen. Und so müssen wir uns allerdings einzig an das Princip halten, dem der neue Schluß des Tannhäuser seine Entstehung verdankt: — sobald unser Verstand uns sagt, daß im Drama die wirkliche Vorführung der bloßen Andeutung unbedingt vorzuziehen sei, haben wir unser Gefühl für befangen oder getäuscht zu halten, wenn es uns in Bezug auf den concreten Fall das Gegentheil zuflüstern sollte. Allerdings hat Alles in der Welt sein Maaß, und folglich auch Das, was im Drama das Auge sehen kann und darf. Um das Wesen des Dramas nach irgend einer Seite erschöpfend darzustellen, würde hier wohl kaum der rechte Ort sein: es ist aber auch ganz unnöthig, daß der eben angeregte zweifelhafte Punkt bei dieser Gelegenheit ausführlich erörtert werde, weil selbst der befangenste Blick erkennen muß, daß in den musikalischen Dramen W.'s ein Zuviel für das Auge auf keinen Fall vorhanden ist.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Eduard Röckel, Op. 15. Grande Etude de Fugue pour le Piano. — **London, Cramer, Beale u. Comp. Preis 2 Sh. 6 Pence.**

— — —, **Op. 16.** Souvenir de Néplé. Edited by Jules Benedict. — **London, R. Addison u. Comp. Preis 2 Sh. 6 Pence.**
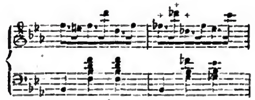
— — —, **Op. 19.** Grandes Etudes pour le Piano (à Sigismond Thalberg). — **London, D'Almaine u. Comp. Preis 4 Sh.**

Die Sympathie, welche uns der Componist in seiner Eigenschaft als Bruder eines unglücklichen, talentvollen und charakterfesten Mannes indirect einflößt, wird die Unparteilichkeit unserer Kritik seiner vorliegenden Arbeiten in nichts beeinträchtigen. Das Gleichgewicht ist übrigens schon durch die üble Laune hergestellt, in welche uns dieser ebenso unästhetische als unsaubere englische Notenstich versetzt hat. Ueberhaupt ist dieses England ein recht unmusikalisches, unkünstlerisches dem continentalen Künstler, der es zum bleibenden Aufenthalte erwählt, nachtheiliges und fatales Land. Der Vater der Sängerin Wagner hat wahrlich recht mit seiner freilich unvorsichtigen Aeußerung: „England habe doch nur des Geldes wegen, das von dort zu holen sei, einigen Werth für Künstler". Im Uebrigen kann das Leben unter einem Volke, dessen musikalischer Sinn über den Polkageschmack sich nicht weit hinauserstreckt, allerdings nicht viel künstlerische Anregung bieten. Dagegen bietet es hinreichenden Anlaß zur Versuchung, seinen künstlerischen Glauben bewußt abzuschwören, oder sich unwillkürlich zu verweichlichen. Wir haben davon Exempel gehabt. An Eduard Röckel erleben wir hier eine analoge Erscheinung. Zur Zeit seines Dresdner Aufenthaltes schrieb er einige nicht sehr anspruchsvolle, aber ganz achtungswerthe Salonstücke, in denen sich zwar keine hervorragende Eigenthümlichkeit, aber ein elegantes, liebenswürdiges Talent, durch ein solides Streben gehoben, äußerte. Sein rühmliches Clavierspiel unterstützte ihn, diese Stücke (ein Scherzo in Es-Dur und eine Romanze in D, wenn wir nicht irren, sind hier namentlich anzuführen) zu verdienter Geltung zu bringen. In London nun scheint sich nach den vorliegenden Proben Hr. Eduard Röckel, statt vorwärts zu schreiten, ebenfalls verflacht und verweichlicht, euphemistisch: verthalbergt zu haben. Wir gehören zwar nicht zu den begeisterten Verehrern Thalbergs, was uns nicht hindert, ihm alle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen; aber Niemand wird es uns verargen können, an Copien Thalbergs — eine Copie pflegt eo ipso schon matt zu sein — wenig Vergnügen zu finden. Röckels vorliegende Compositionen erheben sich aber wenig über die Machwerke eines Schulhoff, der selbst auch eine Copie Thalbergs ist, nähern sich also in sehr geringem Maße dem Ideale, das man in diesem Genre berechtigt ist, als Norm aufzustellen, da es, nach dem, was hierin die neuere Zeit durch ihre bedeutendsten Künstler geleistet hat, bereits sehr real geworden ist.

Die Klage über eine gewisse Seichtheit und Kraftlosigkeit des Inhaltes schließt übrigens die Anerkennung einer verständigen Faktur nicht aus. Der Componist beherrscht die — freilich beschränkten — Formen, in denen er sich ergeht, mit Sicherheit, er hat Routine, schreibt claviergerecht und musikalisch soignirt; wir haben ihm nichts Dilettantenhaftes (in diesem Bezuge), auch keine Geschmacklosigkeit gröberer Art vorzuwerfen. Ob aber diese äußerliche Glätte und fashionable Zierlichkeit, welche wir allerdings da, wo kein höherer Inhalt sich ausspricht, immer noch bei weitem dem Dufte des schnupftabakbestreuten Schlafrockes eines deutschen Restaurationskapellmeisters vorziehen, an und für sich schon z. B. hinreicht, eine gute d. h. interessante und geistreiche Fuge zu Stande zu bringen, ist eine andere Frage, welche von des Componisten Op. 15 nicht gerade bejaht wird. Zwar ist der Anfang davon für eine Clavierfuge so übel nicht;

das Thema glänzt zwar nicht durch Neuheit, ist aber melodisch prägnant wie es der comes rhythmisch ist; das Material zur Ausarbeitung wäre also vorhanden; aber diese letztere ist nicht vorhanden. Der Componist hat es sich im weiteren Verlaufe so bequem gemacht, daß, wenn die Identität von „gelehrter“ und „langweiliger“ Musik als etwas Feststehendes angenommen wird, diese Fuge für eine höchst vergnügliche erklärt werden muß. Statt der Engführungen, Umkehrungen, Erweiterungen u. s. w. des Themas, die bei einer Fuge doch so ziemlich de rigueur sind, werden wir — nach den beiden ersten Seiten — mit der simplen Aneinanderreihung dem Thema entnommener schusterfleckartiger Clavierphrasen abgespeist. Vielleicht thun wir Unrecht, an die „Etude de Fugue“ Anforderungen zu stellen, die zu erfüllen der Verfasser vielleicht gar nicht prätendirt, die man aber nach dem Vorgange eines Clementi, der doch auch specifische Clavierfugen schrieb, zu stellen leicht veranlaßt wird. Hat der Autor also nur eine Fuge à l'usage des demoiselles — Anglaises liefern wollen, so läßt sich im Uebrigen gegen dieses Stück nichts einwenden, das sehr spielbar und fließend ist und dem englischen Hörer, im Verhältniß zu der von ihm dabei auszustehenden Langeweile gewiß auch recht gelehrt vorkommen wird.

Als die beste unter den vorliegenden Arbeiten Röckels müssen wir sein Op. 16 „Souvenir de Néplé“ bezeichnen, insofern uns die musikalische Erfindung als erstes und vornehmlichstes Hauptrequisit gilt. Dieses „Souvenir de Néplé“ (was mit dem Titel gemeint ist, können wir — im Unterschiede von anderen Recensenten — nicht sagen, weil wir's nicht wissen) ist eine Art Tanzstück in modernisirter Rondoform und im Mazurkarhythmus, jedoch nicht jener feurigen, national-adligen polnischen Mazurka, sondern jener verkühlten, germanisirten oder anglisirten, mit einem Worte verbastardeten Mazurka, wie sie bei uns gebräuchlich. Diesen Rhythmus einmal acceptirt, ist das Stück ganz elegant, melodiös und formgefällig. Namentlich contrastirt das erste Trio (H-Dur) recht hübsch mit der Mazurka selbst (Es-Dur), die, bei den betreffenden Zuhörern, gerade hinlänglich viel Tanzlust erregen wird, als dieselben ertragen können, ohne vom Sessel zu deren Befriedigung aufzuspringen. — Zu tadeln ist an manchen Stellen die Ueberfüllung mit harmonisch nur verdoppelnden Begleitungsmittelstimmen, welche den Klang entschieden schwächt, besonders da, wo eine Unbequemlichkeit für die Execution damit verbunden ist. Die tiefen Brummbässe in Octaven sind ferner bei derlei Stücken leichten Genres ebenfalls von schlechtem Geschmacke. Folgender Orthographie müssen wir desgleichen unsere Billigung versagen:



Statt fes und des im zweiten Tacte ist hier unbedingt e und cis zu schreiben.

Ueber Op. 19, sechs „grandes Etudes, dediées à Thalberg“ ist wenig zu sagen. Diese Etüden sind in jeder Hinsicht sehr bescheiden, können jedoch immerhin als Vorbereitungen zu Thalbergs Etüden figuriren und von dem Dilettantenpublikum eines Thalberg möglicherweise auch goutirt werden. Mit den trefflichen Moscheles'schen Studien, die in England sehr beliebt sind, können sie weder, was den musikalischen Inhalt noch was die Technik anlangt, rivalisiren; wir können daher nicht umhin dieses Werk für höchst überflüssig zu erklären. Freilich, was wäre nicht Alles überflüssig!

Die vorliegenden Ueberflüssigkeiten werden dazu namentlich durch die fade und lauwäßrige Erfindung gestempelt, die in den meisten derselben vorherrscht, und für die einzelne recht anmuthige melodische Wendungen, wie deren in Nr. 3 und 5 vorkommen, nur wenig entschädigen. B w.

Instructives.

Für Pianoforte.

Dr. Christian Friedrich Pohle, Leipziger Pianoforteschule für Kinder, welche praktisch anfangen und methodisch fortschreiten sollen, oder Uebungen und Compositionen für das Pianoforte, welche geeignet sind den Anschlag, die Applicatur, den Tact und das Notenlesen auf eine rationelle Weise zu bilden. — Leipzig, in Commission bei C. F. Peters. Abtheilung III und IV. à 1 Thlr.

Der beiden ersten Abtheilungen dieses Werkes wurde sogleich nach deren Erscheinen in diesen Bl. bereits in anerkennender Weise gedacht. Auch die vorliegende zweite Hälfte verdient diese Anerkennung. In der Abtheilung III sind neben den eigentlichen sich denen der beiden ersten Theile anschließenden Uebungsstücken auch Uebungen der Tonleitern in allen Tonarten vorgeschrieben, wobei ganz besondere Rücksicht auf Ausbildung des Anschlages und der richtigen Applicatur genommen ist. Der Verfasser hat die Tonleitern zu diesem Zwecke mit Zeichen versehen, deren Bedeutung

leicht zu fassen ist und die deshalb dem Schüler als unfehlbare Richtschnur dienen können. In den bisherigen Uebungsstücken war der Baßschlüssel noch nicht zur Anwendung gekommen, in denen der dritten Abtheilung geschieht dies jedoch, weshalb auch diese letzleren Compositionen anfänglich leichter sind, als die in der zweiten Abtheilung. Ueberdies sind auch stets Uebungen im Lesen derjenigen Baßnoten vor die Uebungsstücke gesetzt, welche in letzleren vorkommen. In der vierten Abtheilung sind den instructiven Compositionen Uebungen der Hauptaccorde in ihren verschiedenen Umkehrungen und Lagen vorausgeschickt, welche nach des Verfassers Absicht geeignet sind, für die „Augen, Finger und Ohren des Schülers eine gute Grundlage zu bilden". Betrachten wir das Werk im Allgemeinen, so ist vorzüglich das rationelle pädagogische Element in demselben anzuerkennen, eine Sache, die nicht allzu oft in dergleichen Arbeiten zu finden ist. Der Verfasser hat hier die Früchte einer langjährigen Erfahrung niedergelegt, er hat alles Wesentliche, was zur Grundlage einer technischen Ausbildung dienen kann, mit der größten Genauigkeit berücksichtigt, so daß allerdings seine Art und Weise hin und wieder etwas pedantisch erscheint, was jedoch durchaus kein Vorwurf sein soll. Im Gegentheil, durch diese anscheinende Pedanterie wird es dem Verfasser möglich, seiner Aufgabe — einen Grund zu legen, auf dem später das Gebäude einer wirklichen künstlerischen Ausbildung aufgeführt werden kann — vollständig zu genügen. Wir wünschen, daß das mit soviel Erfahrung, Fleiß und Umsicht abgefaßte Werk bei den Musiklehrern die Beachtung finden möge, die es verdient.

F. G.

Kleine Zeitung.

Zürich. In dem „Bunde" lesen wir aus Zürich ein Urtheil über Richard Wagner, das wir wiedergeben, weil es der Eigenthümlichkeit der Wagner'schen Musik näher tritt, als manches andere. „In dem Erfolge des „„fliegenden Holländers"" hat vorerst die ausgezeichnete Ausführung viel beigetragen. Unter Wagner's Direction wird das Orchester gewissermaßen zu einem einzigen Instrumente, aus dem der Meister mit feinstem Gefühle und freiester Willkür die reiche Welt seiner Töne herausholt. Die Hauptrollen waren von Rauch, Pichon und Kaufhold mit fleißigem Verständniß aufgefaßt und mit rühmlichster Virtuosität ausgeführt. Auch jede andere der bessern Opern mit solcher Anstrengung eingeübt, mit solchen Mitteln und gleicher Direction dargestellt, müßte doppelte Wirkung haben. Fürs zweite hat der Text, Wagner's eigene Dichtung, wohlthuend ins Herz geklungen. Das ist auch wieder einmal deutsche Sprache, Lied und Dichtung aus deutschem Herzen, die in sich selber Adel und Werth tragen! Und endlich die Musik: man kann über Wagner denken, wie man will, ihn als den genialen Vorgestalter der Kunstzukunft betrachten oder als ein Genie, dessen reiches Gemüth in innerer Unbefriedigung zu phantastischen Verbildungen greift; so viel ist gewiß, daß seine Musik — und je öfter man sie hört, in um so höherem Maße — eine magische Gewalt ausübt. Nicht sowohl durch die überstürmenden Tonmassen, die mehr betäuben als erquicken, und nicht durch das dämonische Gekrächze all der Herz und Leber anpackenden, doch zuletzt in holder Versöhnung sich auflösenden Dissonanzen, nein, sondern durch die originalen, aus frischer unmittelbarer Empfindung aufquellenden Melodien, in denen Rhythmus und Kraft und Wohlklang und Wahrheit des Ausdruckes in lieblichster Fülle vereinigt sind. Mehr aber noch und hauptsächlich durch die psychologische Declamation — sit venia verbis — die sich durchs Ganze zieht. Seine Musik declamirt seine Dichtung; die gewaltigen Griffe und Ideen der letztern tönen erst durch den meisterlich instrumentirten musikalischen Ausdruck ins vollste ergreifendste Verständniß heraus. Da giebt es keine Halskünsteleien oder andere schon im Anblick widerliche Schnörkel. Der Mensch, einfach und ganz wahr, tritt heran und singt mit aller Energie des Wiederhalles, was seine Brust durchfluthet. Solche Musik kann nicht mehr amüsiren, ihre Seelenwirkung geht viel tiefer, der wunderbare Klang läßt sich nicht abweisen, er dringt segnend oder strafend ins innerste Mark des Lebens und schlägt, wie er aus der geheimnißvollsten Tiefe der Natur heraufgestiegen war, so auch wieder mit magischer Gewalt in sie hinein. Darin eben liegt die Größe Wagner's, daß er dies vermag."

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der Bassist Salomon wird dem Vernehmen nach nun doch die k. Oper in Berlin verlassen und nach München gehen.

Frau Saloman-Nissen hat kürzlich mit vielem Erfolge in Constantinopel Concerte gegeben. Bisher hat sie eine reichliche Rubelernte in den Schneeregionen von Petersburg bis Kasan gehalten.

Die Brüsseler italienische Oper gastirt zur Zeit in Frankfurt a. M.

Wegen der Anwesenheit des Kaisers von Rußland in Berlin sind die von Petersburg zurückgekehrten italienischen Sänger, die noch in Dresden gastiren, nach Berlin zu einigen Vorstellungen eingeladen worden.

Neue und neueinstudirte Opern. Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater in Berlin gab kürzlich die alte Operette „das Concert bei Hofe" von Auber. Bekanntlich führte sich der Componist mit derselben in den zwanziger Jahren zuerst in Deutschland ein. Dieselbe Bühne studirt jetzt Wentzel Müller's Singspiel „das Sonntagskind" und Adam's neueste einactige komische Oper „die Nürnberger Puppe" ein.

Das Liederspiel „Carolina oder ein Lied am Golf von

Neapel" von Hrn. zu Puttlitz, mit Musik von Hrn. **Gumbert**, ist bei der k. Bühne in Berlin angenommen worden.

Todesfälle. Coburg. Am 12ten Mai starb hier an der Brustwassersucht der rühmlichst bekannte Fagottvirtuos und Musikdirector Carl Jacobi in seinem nicht ganz vollendeten 62sten Jahre. Sein erster Lehrer war der Stadtmusikus Neumeister in Schleusingen; im Winter 1813 trat er in die hiesige herzogl. Hofkapelle. Durch seinen außerordentlichen Fleiß schwang er sich in kurzer Zeit zu einem ausgezeichneten Virtuosen empor, und erwarb sich auf seinen Kunstreisen, so wie durch seine gediegenen Compositionen, einen bedeutenden Ruf. Seine zahlreich hinterlassenen Entreacts-Compositionen verdienen eine weitere Verbreitung. Wer davon Gebrauch machen will, beliebe sich, gegen ein billiges Honorar, an die hinterlassene Wittwe zu wenden.

Musikalischer Kladderadatsch.

Der Redacteur des Journals für den „höheren musikalischen Blödsinn" soll mit der Absicht umgehen, seinen gegenwärtigen geistlichen Namen mit „**Cardinal**" zu vertauschen, damit er dem Verdachte entgehe, unter die musikalischen „Rothen" zu gehören.

Zwickauer soll gesagt haben: „Neun, es ist erschröcklich, wie wönig düser Büscheff sennem Namen Oehre macht!"

Seit Jahresfrist grassirt die Krankheit des „Bandwurms" in der musikalischen Zeitungspresse: erst ging in der „Rheinischen" dem Musikweisen Bischoff ein 8 Ellen langes Gethier ab, das mit dem göttlichen „Propheten" des „modernen Orpheus" liebäugelte; sodann producirte in der „Berliner" der ehrwürdige Nestor der musikalischen Kritik, Hr. **Ludwig Rellstab**, ein 34 Ellen langes Ungethüm, das sich an den „früheren Musikzuständen Berlins" übervoll gefressen hatte; jetzt endlich benutzt der Vielschreiber **Schilling** das Löschpapier der „Wiener", um in blos 8 Nummern die mehr als kindische Frage abzuthun: „Was ist Musik?"

Die ersten Laute, welche das Kindlein „Süddeutsche Musikzeitung"*) von sich gab, liefen in die Behauptung hinaus: „wir hätten nicht nur nicht zu viele musikalische Zeitschriften, sondern deren viel zu wenige". Das ist ein Nagel zum Sarge des „Wohlbekannten!"

Die „gute" musikalische Presse ist stellenweise von einer Inhumanität beseelt, die wir nicht unterlassen dürfen, hiermit dem Tribunal der Geschichte zu überweisen. Die „Wiener musikalische Zeitschrift" — Gott segne sie: dem Studium der inhaltreichen Spalten dieses kostbaren Blattes verdanken wir die genußreichsten Stunden unseres Lebens — nennt unser Journal ohne Umstände Das des „mondsüchtig-transcendentalen Dilettantismus!" Weiß man in Wien nicht, daß Mondsüchtige nicht „**aufgeweckt**" werden dürfen? — Zum Glück gehören die „Gelehrten" dieses Kladderadatsch unter die schon „**aufgeweckten**" Köpfe der musikalischen Welt!

*) Geboren am 1sten April dieses Jahres im Hause des Hrn. Schott in Mainz.

Für praktische Musiker.

Ueber Natur- und Kunstinstrumente

von

Heinrich Gottwald.

Als ich im vorigen Jahr in Nr. 12 und 13 des 34sten Bandes dieser Zeitschrift meine Ansichten über Natur- und Ventilhorn veröffentlichte, hätte ich um so weniger geglaubt, daß über diesen Gegenstand später eine Polemik zwischen den HH. Rühlmann und Klitzsch nachfolgen würde, da ich in jener Abhandlung mich nach Kräften bemühte, die Vor- und Nachtheile beider Instrumente in Bezug auf ihre beiderseitige Anwendung im Orchester so viel möglich klar darzustellen, und als Resultat der ganzen Untersuchung Seite 138 folgenden Satz zum Schlusse erhielt: „Ueberhaupt wird jedes dieser Instrumente da, wo es am rechten Orte ist, entsprechen; somit können diese beiden Instrumente wohl nebeneinander bestehen, aber keineswegs eins durch das andere beseitigt werden."

Hr. Rühlmann, einen andern Plan verfolgend, unterzog sich später der sehr schätzenswerthen, mühevollen Arbeit, sämmtliche Ventilinstrumente in praktischer Beziehung zu besprechen, und verpflichtete sich hiedurch gewiß Jedem in dieser Sphäre Unbekannten zu großem Danke. Hr. Klitzsch, in der Meinung, diese Abhandlungen über Ventilinstrumente wären in der Absicht geschrieben, den Naturinstrumenten Fehde anzukündigen, ergriff im Eifer für die gute Sache die Partei der letzteren; kämpfte mit großer Tapferkeit für die Natur der Hörner und Trompeten, worauf endlich Hr. Rühlmann zur Ueberraschung und Freude des Hrn. Klitzsch, wie nicht minder zur meinigen in Nr. 15 vom 9ten April 1852, sich für die theilweise Anwendung des Naturhornes eben so bereitwillig erklärt, als es Hr. Klitzsch und der Unterzeichnete eben-

falls bedingungsweise für die Ventilinstrumente schon früher gethan hatten.

In der Aufeinanderfolge dieser Artikel und der endlichen Aufklärung der vermeintlichen Streitfrage liegt in der That eine eigenthümliche Art von Humor, welcher mich in diesem Augenblicke in eine sehr gemüthliche Stimmung versetzt, die aus den nachfolgenden Zeilen wohl hie und da herausleuchten wird, und wodurch dieser alte Gegenstand nebenbei zur Abwechslung ein neues Colorit erhält, das für viele Leser dieser Zeitschrift jedenfalls erquicklicher sein dürfte, als es der trockene Ton einer gelehrten Abhandlung wäre.

Daß die beiden Gegner Hr R. und Hr. K. mit meiner Ansicht einverstanden sind, liegt in dem Umstande: daß ich sowohl das Natur- als Ventilhorn in den Bereich meiner Besprechung nahm, durch welchen wohlberechneten Plan meine friedliebende Natur keinem der beiden Herren Anlaß zur Aergerniß gab. Dieses ist mir um so lieber, da durch mich das Wort der Schrift erfüllet wurde, wo es heißt: „Du sollst Niemanden Aergerniß geben rc.: womit ich aber nicht behaupten will, daß dieser Ausspruch nur wegen der Natur- und Ventilinstrumente gemacht worden sei. — Ferner machte es mir viel Vergnügen in den Aufsätzen der beiden Herren Gegner gerade die Anerkennung über meine theoretisch-akustische Ansicht lobend erwähnt zu finden, (siehe Band 35, Seite 238 und Band 36, Seite 175) obwohl ich mir jetzt nach zweimaliger Erwähnung gerade dieses Umstandes beinah vorkomme, als ob ich zur Abfassung meiner Abhandlung schier mit Lederschürze angethan, den Zirkel in der Rechten, das Winkelmaaß in der Linken, gleich einem Baumeister geschritten wäre. Uebrigens ist gerade diese Anerkennung für die nachfolgende Abhandlung „Ueber Natur- und Kunstinstrumente" von vorzüglicher Bedeutung, da dieselbe auf eben diese Grundsätze gebaut, vielleicht noch manches Licht in den bisher von diesem Standpunkte aus noch nirgend erörterten Gegenstand verbreiten dürfte. Um aber allen Mißverständnissen für die Folge vorzubeugen, glaube ich den Lesern dieser Zeitschrift die Versicherung im Voraus, im Namen der andern beiden Herrn geben zu dürfen: daß wir Alle in der Hauptsache gleicher Ansicht sind und beide Instrumente dort, wo dieselben wirksamer, anwendbar finden. Jeden einzelnen Fall hier anzuführen ist nicht möglich und nicht nöthig; die Hauptsache aber, wo das Ventilhorn anwendbarer, findet man in meinem früher erwähnten Aufsatze (siehe Seite 138); sind hier immer nur die äußersten Grenzen angegeben: so kann mittelst Combination des dort früher Gesagten, die specielle Anwendung dieses oder jenes Instrumentes immer ermittelt werden.

Wenn aber nach Lesung jenes Aufsatzes, dessen Schluß ich dem Anfange meines heutigen absichtlich wörtlich beigefügt habe, Hr. Rühlmann bedauert, daß ich unentschieden lasse, welches dieser beiden Instrumente ich für das bessere halte, so muß ich beinahe annehmen: Hr. R. habe den Inhalt jenes Aufsatzes entweder ganz vergessen, oder alle hierauf bezüglichen Sätze sind durch Einwirkung dämonischer Mächte von dem nachlässigen Setzer oder Drucker gerade in dem Exemplare des Hrn. R. in der Absicht ausgelassen worden, um auch meine friedliebende Person in den wuthentbrannten Streit der Parteien zu verwickeln; doch die Götter wollten es anders und mich schützte mein guter Genius! Auf manche andere irrige Bemerkungen werde ich aber im Verlaufe des folgenden Gegenstandes von selbst geführt werden und Notiz davon nehmen. Für heute also:

Natur- und Kunstinstrumente,

welche letztere Bezeichnung bisher wohl nicht gebräuchlich, von mir vorerst einer nähern Erklärung bedarf, aber eben absichtlich als Gegensatz gewählt wurde, um aus der Natur der Sache selbst und diesen beiden Begriffen zu der sehr wünschenswerthen Beantwortung der Frage zu kommen: „Ob denn die früheren Naturinstrumente mittelst angebrachter Ventile wirklich in die Reihe der Kunstinstrumente übergetreten, oder ob dieses blos scheinbar der Fall geworden ist?" — Ist nach meiner heutigen Untersuchung der erste Umstand der wahre, dann will ich mich, jeden Einwurf im Voraus nicht achtend, unbedingt und mit der größten Bereitwilligkeit „für die alleinige Anwendung der Ventilinstrumente" erklären. Sollte sich aber der zweite Fall als Wahrheit herausstellen: werde ich mich, nach wie vor, nur bedingungsweise und immer für die Anwendung gerade desjenigen Instrumentes erklären, welches in seiner speciellen Anwendung die Schwäche seines Nebenbuhlers verdeckt und gleichzeitig seine Vorzüge benutzen kann.

Vor jedem Mißverständniß sicher zu sein und um gleich von vorn herein eine klare Anschauung der beiden Gegensätze zu erlangen, dürfte es vor Allem nothwendig sein, die Definition der beiden Begriffe „Natur- und Kunstinstrumente" festzustellen. Daß ich hier nur von Blaseinstrumenten spreche, braucht wohl keiner besondern Erwähnung?!

„Ein Naturinstrument" ist demnach ein solches, welches nur aus einer einzigen Luftsäule (gleichviel ob in gewundener Bogenform oder gerader Richtung) besteht, und alle Tonverhältnisse in den ihnen entsprechenden Zahlenverhältnissen von 1—16 rc. als aliquote Theile in sich enthält, die eben darum, weil die Eintheilung der Luftsäule eine von der Natur nach jenen Zahlen gegebene innere Nothwendigkeit, durch

keine andere mechanische Vorrichtung zur Erscheinung kommen, als durch den mindern oder größern Druck der Lippen, durch eine größere oder kleinere Oeffnung des Mundes ꝛc.

„Ein Kunstinstrument" hingegen nenne ich dasjenige, das ebenfalls aus einer Luftsäule besteht, welche aber (als Gegensatz zum Naturinstrumente) mittelst Oeffnungen und Klappen immer um eben so viel verkürzt und verlängert werden kann, als es jeder gewünschte Ton verlangt; somit kommt das Kunstinstrument nie oder sehr selten in die Lage, aliquote Töne der Luftsäule oder was gleichbedeutend ist „Naturtöne" in Anspruch zu nehmen. Nur wenn alle Oeffnungen dieses Instrumentes bedeckt sind, erhält dasselbe einen Naturton, und zwar den, der Länge seiner Luftsäule entsprechenden tiefsten Ton.

Entspricht das Naturinstrument nur der Natur-Harmonie, so ist dagegen das Kunstinstrument in der Lage jedem künstlichen, von der Natur abweichenden Tonsystem (siehe meinen Aufsatz Seite 125) in harmonischer Reinheit vollständig Genüge zu leisten. Daher konnten selbst Vierteltöne und jeder kleine Unterschied zwischen halben Tönen bei Kunstinstrumenten (wenn es anders die Nothwendigkeit erheischte) die ihnen angemessene Luftsäule erhalten, ohne daß hierbei die Wesenheit des Tones verletzt und dem Charakter des Instrumentes selbst geschadet würde. Allerdings verdiente ein solches Instrument dann eher den Namen „Klappenapparat", hätte auch wohl den Anschein, als ob das tongebende Holz, aus dem das Instrument gebaut, zum bloßen Luxus, oder, um doch einen Anhaltepunkt für die etlichen 99 Klappen zu haben, vorhanden wäre, würde bei manchem Klappenenthusiasten dennoch Anklang finden. Diese Bemerkung will ich aber keineswegs als Gegner der Klappen gemacht haben, sondern nur andeuten: „daß man auch hier, dann und wann zu weit geht und die Scheidegrenze, wo statt Vortheil das Gegentheil erwächst, nicht genau im Auge behält."

Wenn z. B. der geschickteste Clarinettist der Meinung ist, mit seiner B-Clarinette die in A verdrängen zu können, dann ist das eben ein Beweis seines wüthenden Klappenenthusiasmus, der wohl auch Alles auf der erstern herausbringen kann, das aber ohngefähr so klingen wird, als ob Jemand in einer ihm nicht geläufigen Sprache „radebricht." Dieses Radebrechen auf der B-Clarinette hat mich schon manchmal schier zur Verzweiflung gebracht, und scheint in einigen Opernorchestern gerade der Stolz mancher Clarinettisten zu sein, welche eben nur auf das ob? nicht aber auf das wie? ihre Aufmerksamkeit richten. Erhielten diese Leute wegen der größern Arbeit in derselben Zeit, aus diesem Grunde einen bessern Lohn, dann wäre dieser Umstand zur Verbesserung der Existenz am Ende absichtlich herbeigeführt worden und ich müßte mit meinen Klagen verstummen. Doch will ich in Betreff dieses Gegenstandes, bevor wir unsere Untersuchungen weiter vornehmen, zur Kurzweil noch eine kleine Geschichte erzählen. Während meines Engagements als erster Hornist des Theaters an der Wien in Wien, in den Jahren 1845—47, gab ich einstens einem solchen Helden, der durch und durch B-Clarinette war, bei einer Wärme von 28 Grad Reaum. dem Klange nach folgende einfache Noten im Allegro-Tempo zu blasen:  u. s. w. die sich für die B-Clarinette so gestalten:

 u. s. w.

Sehr bereitwillig, doch mit zürnendem Blick auf eine so herabwürdigende Zumuthung einer sonst friedliebenden Person, wurde die vergötterte Universal-Clarinette in B zur Hand genommen; meine andern Collegen sammelten und bereiteten sich in Berücksichtigung des zürnenden Blickes einstweilen zu gebührendem Staunen vor. Der bei solchen Gelegenheiten nicht ausbleibendürfende Augenblick der tiefsten Stille trat ein. Hierauf kam zur Abwechslung ein zweiter Augenblick der allertiefsten Stille, der wahrscheinlich dem erstern, von dem bevorstehenden Wettkampfe angesteckt, den Rang streitig machen wollte. Endlich setzt der Clarinettist in B an! Und o Himmel! Ein Gemergel und Gequärgel schlägt nun an die bereits begierig geöffneten collegialisch-theilnehmenden Ohren; die drei einfachen Töne der diatonischen Scala kommen so bocksbeinig und steif heraus, als ob unser ritterliche Clarinettist plötzlich von einem Schlaganfalle getroffen worden wäre, ob in Folge der 28 Grad Wärme oder der drei einfachen Töne, wage ich nicht bis jetzt, um Niemanden Unrecht zu thun, zu entscheiden. Hohngelächter der Hölle folgte, nachdem sich die getäuschten theilnehmenden Ohren wieder geschlossen hatten, als Bravo für die kühne, gelungene That, und ein zürnender Blick des Clarinettisten in B, der diesmal aufs Eis gegangen, beschloß das Ende dieser tragischen Scene. Eine solche Lection ist bitter, wirkt hingegen für's ganze Leben.

(Fortsetzung folgt.)

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. № 23. Den 4. Juni 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zur Kritik des Liedes.

Von C. U.

Wenn es mit der Behauptung Nägeli's seine vollkommene Richtigkeit hat, daß seit Beethoven man „Erfinder" sein müsse, um auf dem Gebiete der Tonkunst eine besondere Geltung beanspruchen zu können, so unterliegt es doch wohl keinem Zweifel, daß dies vornämlich nur in Bezug auf die reine Tonkunst, wie sie uns in den Instrumentalcompositionen deutscher Künstler vorliegt, gesagt werden darf. Und allerdings zählen wir auch den Entwickelungsgang der Instrumentalmusik seit Beethoven an den Namen nur solcher Componisten auf, die nach irgend einer Seite hin „Erfinder" waren: Spohr, Schubert, Chopin, Mendelssohn und Schumann namentlich in harmonisch-melodischer, Berlioz vor Allem in Beziehung auf Instrumentation. Daß die Entwickelung der Tonkunst durch die Genannten weder organisch in dem letzten Heros derselben — Beethoven — wurzelt, wie dieser etwa in Mozart und Mozart wieder in Haydn; daß die nämlichen Genannten sonach auch unter sich diese Entwickelung durchaus nicht organisch, sondern rein willkürlich fortgesetzt haben, und nur die vorzugsweise Cultur des „harmonischen" Elementes sie einigermaßen, im Hinblick auf Beethoven aber auf eine höchst bedenkliche Weise, als gemeinschaftliches Band verknüpft; daß sie daher auch sämmtlich in „Manier" verfielen und verfallen mußten: diese Thatsachen näher zu beleuchten gehört in eine besondere Betrachtung, die ich hier mir ersparen darf. Um so schärfer wird an dieser Stelle jedoch das Verhältniß in's Auge zu fassen sein, in welchem der Gesangscomponist zur „musikalischen Erfindung" steht.

Findet die Gesangmusik ihren eigentlichen Ursprung zunächst in den Worten der Dichtung, so versteht es sich von selbst, daß auch die Hauptfrage der Kritik nicht auf die specifisch musikalische Erfindung des Componisten, sondern auf den Grad der Uebereinstimmung zwischen Wort und Ton, Text und Musik gerichtet werden muß. Hierüber ist denn auch wohl bei keinem verständigen Musiker ein Zweifel. Ueber die zweite Frage der Kritik bei Gesangscompositionen herrschen jedoch wesentlich verschiedene Ansichten: — soll, nachdem der Dichtung musikalisch genügt ist, der Componist oder soll der Sänger die nächste Berücksichtigung erfahren? — wird hier gefragt. Das heißt: soll der specifische Musiker den Sänger tyrannisiren? oder soll der Sänger die Erfindung des Componisten beeinflussen und bestimmen? Die immer weitere Entfernung der Menschen von der Natur hat uns denn nun glücklich in einen Zustand gebracht, wo eine ehrliche Kritik mit der Beantwortung solch curioser Fragen sich abstrapaziren muß! Die Barden freilich und die Minnesänger hätten ihren Kritikern dergleichen

Untersuchungen erspart, wenn sie jemals des Daseins solch unglücklicher Zwittergeschöpfe bedurft haben könnten. In der That, weil der Musiker von der Verlebendigung seines Werkes, bei der er eigentlich ja die Hauptrolle spielen sollte, sich zurückzog und sie Anderen überließ, weil überhaupt unsere ganze Kunstentwickelung eine egoistische war, unsere ganze Kunst eine monumentale ist: deshalb erscheint es nothwendig, daß wir im Grunde höchst überflüssigen, kunstkritischen Menschen mit Untersuchungen uns abquälen, die für eine endliche Zurückkehr zur Natur die allererste Bedingung — die nöthige Erkenntniß — herstellen sollen. Glücklicher Weise tritt, wo uns etwa die Beweise ausgehen, das Leben selber bereitwillig für uns ein und beweist an unserer Stelle, weshalb wir uns denn auch zumeist damit begnügen können, auf die Erscheinungen dieses Lebens hinzuweisen. Nun, da können wir es ja alle Tage mit ansehen, wie gefühlvolle Sänger auf einen ansprechenden Text eine höchst unbedeutende Musik zu hören geben und dennoch einen ergreifenden Eindruck auf alle unbefangenen Zuhörer — zu denen die „Stockmusiker" aber niemals gehören — hervorbringen, während wahre Ungeheuerchen von absolut musikalischen Kunstwerken, auf einen untadelhaften Text von untadelhaften Sängern untadelhaft vorgetragen, spurlos vorübergehen. Und so kann es denn wohl keinem Zweifel unterliegen, daß auf die Frage der Kritik nach der Uebereinstimmung zwischen Text und Musik einer Gesangscomposition zunächst die Frage nach jener Eigenschaft folgen muß, für die ein entsprechender Einzelnausdruck (vielleicht: „Sangbarkeit" — aber im allerhöchsten Sinne) zur Zeit uns noch abgeht, die es aber dem Sänger möglich machen soll, auf die edelste Art und Weise zu effectuiren, Wirkung hervorzubringen. Ob hiernach der specifisch musikalische Erfindungswerth des kritischen Objects auch noch in Betracht zu ziehen ist, das wird sich später auf eine ganz unzweifelhafte Weise herausstellen: die Erfindungen des Musikers aber haben den Ansprüchen des Sängers nachzustehen, — desjenigen Sängers nämlich, der nicht einseitiger Gesangsvirtuos, sondern Sänger in der vollen Bedeutung des Wortes ist und als solcher die Pointe seiner Kunst in dem Vortrage des tönenden Wortes, nicht in dem des gesungenen Tones, sucht. Nach solcher Feststellung der Rangordnung unter den mannichfachen Ansprüchen einer Kritik, die der Natur der Sache nach, nicht nach herkömmlicher Schablone, verfahren will, darf ich mich für heute der Beantwortung der mehr als kitzlichen Frage: „Kann überhaupt eine werthvolle Musik auf einen werthlosen Text geschaffen werden?" — entschlagen. Die umgekehrte Frage bedarf einer Beantwortung nicht: sie beantwortet sich von selber durch einen Blick auf die Art und Weise, wie erbärmliche Schwächlinge die dichterischen Erzeugnisse unserer ersten Geister musikalisch zu nothzüchtigen sich erfrechen. Später aber wird die Gelegenheit — vielleicht in Gestalt einiger „Preislieder" auf schlechte Texte — es schon einmal fügen, daß ich mir an dem Versuche der Auflösung obigen Räthsels der Schöpfung einige kritische Zähne ausbreche.

Im concreten Falle hat man vorläufig also zu unterscheiden: das Lied des (vollen) „Sängers" von dem Liede des (abstracten) „Musikers". Das Lied des Sängers darf man in jedem Falle gelten lassen, auch wenn es auf dem Nullpunkte musikalischer Erfindung steht; denn hat es keinen specifischen Musikwerth, so trägt es doch einen Keim des Lebens in sich. Das Lied des Musikers dagegen ist todt geboren, sofern dieser Musiker nicht auch Sänger ist, d. h. sobald er Lieder componirt, um musikalisch zu erfinden, nicht um zunächst gesungen zu werden. An die Lieder Beider, des Sängers wie des Musikers, ist jedoch zu allererst die Forderung der vollen Uebereinstimmung zwischen Wort und Ton zu stellen. Dagegen gehört die Frage nach dem poetischen Gehalte der Wort- und somit auch Tondichtung — streng genommen — nicht unmittelbar in das Fach der musikalischen Kritik, sondern sollte vielmehr in jedem fühlenden Menschen, der im Besitz des S p r a ch vermögens ist, ihren Richter finden. Man könnte diese Frage nur im Namen einer wohlfeilen Intelligenz, nicht aber im Namen Dessen, was da L e b e n hat, aufwerfen. Denn wenn nun im Leben wirklich ein Bedürfniß nach alberner Musik auf alberne Texte vorhanden ist: soll man dann diesem Bedürfnisse durch K u n st kritik höchst vergeblicher Weise entgegenarbeiten? Wäre es nicht sehr thöricht, wenn man Erscheinungen bekämpfen wollte, die als nothwendige Folgen einer Ursache vorhanden sind und so lange vorhanden sein werden, als diese Ursache vorhanden ist, — einer Ursache aber, der durch musikalische Recensionen nicht beizukommen ist? — Doch, ich fahre fort, das „Lied des Sängers" und das „Lied des Musikers" in ihrem Gegensatze näher zu charakterisiren.

Das Lied des Sängers wird nie eines poetischen Textes ermangeln, da es nie aus einem willkürlichen musikalischen Belieben, sondern immer nur aus wahrhaftiger Sangesnothwendigkeit hervorgehen kann, diese Sangesnothwendigkeit aber in der Dichtung selbst ihren Grund finden muß, in einer unpoetischen jedoch diesen Grund nicht finden könnte. Ein Lied des Sängers mit unpoetischem Texte wäre eben ein Zeugniß der Unfähigkeit, das dieser Sänger sich selber ausstellte: denn dem wahren Sänger ist das Wort der Kern des Gesanges, der Ton aber blos ein Schmuck

des Wortes. Das Lied des Musikers wird dagegen nicht nur der sanglichen Eigenschaften, sondern auch der allerersten Bedingung, des poetischen Textes, entbehren oder wenigstens entbehren können, denn die absolute Musik ist in der That ein Ding der Willkür, das ein Jeder, der auf der Höhe ihrer geschichtlichen Entwickelung steht, nach bloßer Laune oder zufälliger Neigung verwenden kann. Dieser Willkür könnte eben nur das Wort des Dichters Schranken setzen, nicht aber der Eigensinn des egoistischen Musikers. Ferner: Das Lied des Sängers wird von dem vortragenden Künstler stets gesucht, gern gesungen und mit Wirkung vor Zuhörern gesungen werden, denn es trägt die wichtigsten Bedingungen für diese Wirkung in sich. Das Lied des Musikers dagegen trällert, kräht oder pfeift gar der abstracte Musiker im einsamen Zimmer am hölzernen Clavier und in der Regel auch ohne Berücksichtigung und Aussprache des Textes. Dieses Lied bleibt sonach recht eigentlich im Gedanken stecken und erhebt sich gar nicht bis zu der Stufe, wo die Kunst erst beginnt, d. i. die Stufe der vollen sinnlichen Erscheinung: es ist ein Zeugniß jener Kunst, deren höchste Spitze wir erklimmen, wenn wir, statt in das Concert zu gehen, die Tonstücke seines Programms, Abends auf dem Sopha liegend, vom bedruckten Papiere weglesen. Der Sänger verschmäht natürlich dieses Lied oder wählt es nur aus Rücksicht auf die Anforderungen einer musikalisch intelligenten aber bornirten Kritik: er singt es dann mit aller äußeren Sorgfalt, aber unter innerem Widerstreben, daher auch schon deshalb ohne Erfolg vor einer Zuhörerschaft, die mit Recht eine Anregung des Gemüthes von dem leibhaftig vor ihr stehenden Sänger, nicht aber durch eine Tonkunst, deren specifische Erzeugnisse eigentlich mit geschlossenen Augen hingenommen sein wollen, erwartet und verlangt.

Woher nun dieser Unterschied zwischen dem Liede des Sängers und dem des Musikers? — Er ist eine Folge des Umstandes, daß der Sänger sich niemals den Bedingungen des Lebens entziehen konnte, während der Musiker — wie ich zugestehe — nur gar zu häufig Veranlassung fand, diesem Leben den Rücken zu kehren und in eine künstlerische Einsamkeit zu flüchten, deren fortgesetzte Cultur dem abstracten Gedanken den Vorrang vor der sinnlichen Erscheinung einräumen, die Bedingungen einer nur gedachten Musik an die Stelle der Bedingungen der wirklichen Musik setzen mußte. Die Möglichkeit des Lebens aber ist es, nach der man — muß dem Kunsterzeugnisse gegenüber nun einmal Kritik geübt werden — zu allernächst forschen sollte; denn selbst in einer Zeit, wo das Leben und seine Zwecke noch so weit von der wahren Schönheit abliegen, welcher die Kunst zu dienen hat, ist eine lebendige wirkliche Kunst mehr werth, als die schönste Gedankenkunst. Besonders aber das Lied will ja einem unmittelbaren Lebenszwecke entsprechen und macht am wenigsten Anspruch auf Monumentalität und egoistische Existenz.

Sollte schließlich irgend Jemand nun noch fragen: Wie aber stellt sich jetzt die musikalische Erfindung zur Gesangscomposition? — so antworte ich auf diese Frage mit kurzen Worten: sie stellt sich gar nicht; es wird einem Gedichte gegenüber von musikalischer Erfindung die Rede nicht mehr sein können. Denn: hat der Componist nur das Gedicht vor Augen, berücksichtigt er zunächst den Inhalt desselben im Allgemeinen, wie die Bedeutung seiner Worte im Besonderen, so kann er nur auf das Eine bedacht sein: den Ausdruck so wahr als ihm immer möglich zu treffen, — und vor dieser Bemühung treten alle specifisch musikalischen Grübeleien mit Nothwendigkeit von selber zurück. Sobald die Musik eines Liedes nicht mehr für sich allein Geltung erlangen soll, deshalb nicht mehr für sich allein componirt und in Folge dessen auch kritisirt wird, sondern sobald diese Musik im Allgemeinen aus der Stimmung, im Besonderen aber geradezu aus den einzelnen Worten des Gedichts wirklich hervorgeht, verschwindet die ganze Frage nach der musikalischen Neuheit der Liedcomposition von selber. So gewiß es nun aber eine Menge Liedgedichte von gleicher Grundstimmung giebt, so gewiß werden dieselben auch nach ihrer Composition nach wie vor eine vollkommen gleiche musikalische Totalfärbung aufweisen. So gewiß es jedoch kein Liedgedicht giebt, das im Besonderen, d. h. in Bezug auf den Wortausdruck, dem anderen gleich oder auch nur ähnlich ist, so gewiß wird auch der diesem Wortausdruck Schritt für Schritt folgende Componist gar nicht in den Fall kommen, in eine bereits vorhandene charakteristische Musikweise hineinzugerathen. Dies könnte vielmehr nur demjenigen Componisten passiren, der die im Voraus fertige Musik auf den Text überträgt, — und dies ist eben der abstracte Musiker, nicht aber der Sängercomponist. Die dichterischen Reproductionen dieses Sängercomponisten dürften allerdings zu „Transcriptionen" u. dergl. sich nur schlecht eignen, — wie denn überhaupt vor einer wahren Vocalmusik, d. i. einer Musik, in welcher Wort und Ton ihre naturgemäße Stellung zu einander einnehmen, das Instrumentalgemache aller blos nachahmenden, nicht ursprünglichen Geister in einen sehr entfernten Hintergrund zurücktreten dürfte.
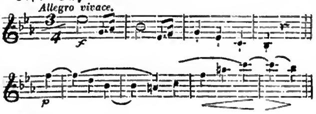
Concertmusik.

Arrangements.
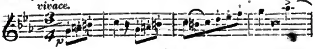
August Walther, Op. 9. Symphonie (Nr. 1 in Es-Dur) für Orchester. Vierhändiger Clavier-Auszug vom Componisten. — Leipzig, bei Fr. Kistner. Preis 2 Thlr. 10 Ngr.

Diese Symphonie ist vor einigen Jahren in einem Gewandhaus-Concerte zu Leipzig aufgeführt worden: uns liegt sie hier blos im Clavierauszuge vor. Sie darf eine sehr solide Arbeit genannt werden, die dem Componisten zur Ehre gereicht und von seiner musikalischen Bildung und Befähigung ein rühmenswerthes Zeugniß ablegt. Selbstständigkeit im höheren Sinne vermissen wir zwar, aber das Werk erhält sich frei von eigener und fremder Manier, schließt sich dagegen an den Beethoven der ersten Epoche an, und nur Einzelnheiten, die gleichwohl die Harmonie des Ganzen nicht stören, erinnern speciell zuweilen an die dritte und die fünfte Symphonie des ersten aller Symphoniecomponisten, so wie an diejenige Mittelverwendung, welche dessen mittlere Epoche charakteristisch genug auszeichnet. Hr. Walther hat ein hübsches Talent: mehr freilich nicht — und beherrscht die größten Instrumentalformen auf das Vollständigste. Die Wirkung seiner Symphonie ist eine wohlthuende, ohne jedoch tiefer zu erwärmen oder zu ergreifen. Motive wie die folgenden:
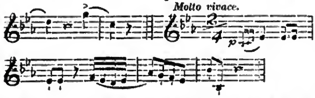
Erster Satz.



Scherzo.



Finale.



dürfen auf eigentliche Originalität allerdings keinen Anspruch machen, aber ihre musterhafte Verwendung zur Herstellung vollkommen gerundeter Tonsätze kann für den Componisten nur vortheilhaft einnehmen. Ueberhaupt haben wir uns hier einer gewissen Schwäche für diejenigen Componisten anzuklagen, welche in ihren Gedanken mehr hausbacken als schwunghaft, dabei in ihrem formellen Verfahren aber untadelhaft erscheinen, während wir die tieferen, bedeutungsvolleren und gehaltreicheren Gedanken geist- und gemüthreicherer Componisten, sobald sie jedoch auf eine unvollkommene Weise zu ihrer Erscheinung in der Form gelangen, in der Kritik zu vertreten für einigermaßen bedenklich erachten müssen. Um hierüber ganz deutlich zu werden, beziehen wir uns speciell auf einige der Instrumentalwerke, die uns bis jetzt zur Besprechung in dieser Zeitschrift vorgelegen haben, und stellen z. B. die HH. Walther (vorliegende Symphonie) und Ignaz Lachner (Trio in Nr. 5) den HH. Litolff (Trio in Nr. 29 des 33sten Bandes) und Schumann (letzter Satz der neuesten Symphonie) gegenüber. Wir wissen recht wohl, Walther und Lachner geben nicht nur nichts Neues, sondern Das, was wir schon haben, sogar in noch abgeschwächter Weise: sie sind in ihrer Musik conservativ, gegen Schumann und Litolff geradezu sehr stark reactionär. Dagegen bringen diese letzteren Beiden nicht nur einen weit höheren, sondern auch einen neuen musikalischen Gehalt, nur bleibt ihre Mittheilungsfähigkeit oft hinter ihrem Bewußtsein zurück: sie vermögen ihren Inhalt nicht immer in einer befriedigenden künstlerischen Form auszusprechen. Die Kunst aber bleibt immer Kunst, wie die Kritik immer Kritik, d. h. in der Kunst ist die Form die Hauptsache, sobald man die Kunst in ihrer Beziehung zum Leben in's Auge faßt, in welcher Beziehung sie eben sowohl aus dem Leben hervorgeht, als auch dasselbe wieder beeinflußt; die Kritik aber ist wesentlich eine Beurtheilung der Erscheinungen, der Folgen, nicht der Ursachen, also auch der Form, nicht des Inhalts eines Kunstwerks. Allerdings ist eine solche Kritik höchst unfruchtbar: Niemand kann dies mit hellerem Blick erkennen, als eben wir selber. Deßhalb auch lassen wir es bei den „Recensionen" nicht bewenden, sondern befassen uns mit dem eigentlichen Wesen der Sache unter ganz anderen Formen, deren radicaler Inhalt von der Gemüthlichkeit unserer specifischen Kritik curios abstechen dürfte. Denn so lange einmal recensirt werden muß, würde es nicht nur zu nichts helfen, den unvermeidlichen Abstand zwischen einer philosophischen Kritik, die auf der höchsten Spitze eines, wenn auch nach Versöhnung mit dem Leben sehnsüchtig verlangenden, so in Wahrheit von diesem Leben doch immer abgewendeten, Bewußtseins sich hält, und zwischen dem mitten im Leben stehenden Künstler, der als Priester des Schönen die Unergiebigkeit dieses Lebens noch so lebhaft fühlen mag, unter dem Einflusse desselben un-

bewußt aber dennoch seine Werke schafft, zum Nachtheile dieses Künstlers in Recensionen aufzudecken, sondern der Kritiker müßte zuvor auch — wie weiland Herrm. Hirschbach — alle Humanität und Billigkeit abgeschworen haben, wenn er jede Kunsterscheinung nur von seinem, und nicht vielmehr vom Standpunkte des gegenwärtigen Lebensbedürfnisses aus, beurtheilen wollte. Wenn daher die HH. Walther und Lachner nur nicht in das Gemeine herabsinken, das mit aller Kraft zu bekämpfen einer jeden Kritik sehr wohl anstehen dürfte, so wollen wir in der Recension ihrer Composition recht gern ein Auge zudrücken über den Umstand, daß sie im heutigen Zustande allgemeinster Anarchie einer musikalischen Richtung folgen, die wir als eine von der Zeit bereits überholte bezeichnen müssen.

Die vorliegende Symphonie dürfte am Claviere die Spieler und den engeren musikalischen Kreis gleichgestimmter Freunde mehr befriedigen, als im Orchester-Concerte den kunstver- und unverständigen Zuhörer packen. Was jedoch das Clavierarrangement selber anbelangt, so hat es seine gewissen Schwierigkeiten: der Kenner sieht aus ihm mit Leichtigkeit die ganze Partitur heraus — und das ist gewiß ein Vorzug; der bloße Clavierspieler aber dürfte sich zuweilen incommodirt fühlen durch die Sorgfalt, mit welcher der Componist sein Orchesterwerk auf das Allerweltsinstrument übertragen hat, — nicht als ob diese Uebertragung sehr schwierig und unspielbar wäre, aber das Zusammentreffen der Hände auf einzelnen Tönen, das Durchkreuzen verschiedener melodischer Gänge in verschiedenen Händen der Spieler und ähnliche Erscheinungen werden leicht die nothwendige Deutlichkeit des Ausdrucks trüben und diejenigen Pianisten geniren, welche durch Studien im Partiturspiel alle Verwickelungen einer Orchesterstimmenführung zur dennoch klaren Erscheinung zu bringen noch nicht sich gewöhnt haben.

Ein Prognostikon wagen wir dem Componisten nicht zu stellen: eine zweite Symphonie wird erst zeigen müssen, ob ein höherer Aufschwung von ihm zu erwarten ist.

T. U.

Aus Königsberg.

Im Mai.

Eine Concertsaison um die Frühlingszeit steht gewöhnlich da, wie Butter an der Sonne; oder, um den Vergleich sachgemäßer zu geben, wie die ausgelebte Oper gegenüber der jungen Gegenwart: Alles zerschmilzt, und wird mit jedem Momente unzurechnungsfähiger. Um diese Zeit ist nur das Ungewöhnlichste im Stande, die Leute in die Dunstathmossphäre der Theaterlampen zu locken, und Tichatscheck ist jetzt in Königsberg der ziehende Magnet; der Kunst- und Naturfreund steht nun da, wie jener Esel zwischen zwei Bündeln Heu, — „wohin soll ich mich wenden?" ist da die Frage; so kommts, daß man sich ärgert, da des Guten zu viel. Ich z. B. ärgere mich heute, daß die Sonne so warm und labend scheint — auf den Theaterzettel, welcher Tichatscheck als Raoul in den „Hugenotten" anzeigt; wer ginge nicht gern nach des Tages Mühen ins Freie, und wer ginge nicht auch gerne ins Theater, um einen Sänger von Gottes Gnaden zu hören? Doch ertappe ich mich da auf einigen einseitigen Ausdrücken, die ich Wagner bitten möchte, zu corrigiren. Ein „Sänger", — so heißt jeder freche Bengel, der Pfriemen, Hobel oder Heugabel wegwirft, weil er den derben Brustkasten eines Stiers, die Lunge eines Bären, die Kehle eines Nachtwächters hat; so glänzend von der Natur ausgestattet, geht er zur — Oper über, und macht daselbst flugs sein Glück, seine Carriere. Bekanntlich ist aber Tichatscheck mehr, als blos ein Singmensch, er ist ein ganzer Künstler, in der Darstellung durch Ton, Wort, und Gebärde, ein Künstler, wie ich ihn mir eben zu Wagners Kunstwerk der Zukunft denke. Und wie unterscheidet man namlich einen solchen Sänger von andern Sängern? Tichatscheck wirkt belebend auf unser Publikum, und es zeigt sich hier die unbesiegbare Macht des Geistes, der doch über der Materie steht; denn Tichatschecks Stimme hat an und für sich durchaus nicht jenen bestechenden, physischen Wohllaut, sondern sie wirkt erst im Vereine mit allen übrigen Kräften des Künstlers. Die Schwächen Tichatscheck's bestehen kurioser Weise in seiner Kraft, nämlich in der Uebertreibung derselben; mehr Maß! ist auch hier erinnernd zuzurufen. Die reichen Klangfarben stehen ihm nur widerstrebend zu Gebote, fast immer singt er mit hellem Ton. Außerdem glaube ich, hat die Verstandes-Thätigkeit zuweilen vorwiegend Antheil an seiner Darstellung, das warme Gefühl, mit ihm jener poetische Zauber treten öfters mehr zurück, als es wünschenswerth erscheint; doch möchte ich hierauf keinen so fest bestimmenden Accent legen, denn Hr. Tichatscheck wird zur Zeit so mangelhaft unterstützt, daß seine Umgebung im Ganzen genommen deprimirend auf ihn wirken muß; so waren in der Vorstellung des „Propheten" die drei Wiedertäufer wahre Giftmischer fürs Ohr: der erste ein Chortenor, der zweite ein Chorbaß, der dritte ein — Riemergeselle, oder dergleichen der seit drei Jahren den Pfriemen bei Seite warf. (Siehe oben). Das ehemalige Handwerk und die prachtvolle Baßstimme (mit „Löwentimbre") dieses Sängers in allen Ehren, — aber

seine Art in jeder Hinsicht taugt nichts. Wenn solche Herren nur „schlechte" oder „falsche" Begriffe von der Kunst hätten, so ginge das noch an, aber daß sie gar keine haben und doch „Künstler" sein wollen, das ist zu arg! Nota bene Meyerbeers Prophet, — wissen Sie, was ich thäte, wenn ich ein Sänger wäre wie Tichatscheck? ich ließe dergleichen Opern unbeachtet, und nähme solche Partien nicht mit auf Kunstreisen. Was glaubt eigentlich Ihr Sänger? Habt Ihr etwa genug gethan, wenn Ihr so gut wie möglich singt und aus Euren Partien „etwas macht?" Das ist noch gar nichts! wer von Euch das Gute vom Abgeschmackten zu unterscheiden weiß, der thue Alles, um Ersteres zu heben, Letzteres zu Grunde zu richten; bringt keine schlechten Werke aufs Repertoir, putzt keine Dummheiten hübsch heraus, damit sie um so genießbarer werden. Nein, ein Werk, in welchem das Schlechte überwiegt, und namentlich das Grundprincip verwerflich ist, das stellt in seiner angeborenen Jämmerlichkeit vor das Publikum hin, dann seid Ihr zwar anscheinend nicht so „gewandte" aber desto ehrlichere Künstler, und als solche Wohlthäter, Erzieher des Publikums, das grade durch Euch kopflos wurde, trotzdem, daß man es etwas eigenthümlich schmeichelhaft „vielköpfiges Ungeheuer" nennt. Ich bete zu Papa Apollo, jeden Johann von Leiden vom Beginne des zweiten Prophetenactes an auf drei Stunden mit Heiserkeit und Zipperlein zu schlagen. Hier in Königsberg hat übrigens diese Oper nur wenig Effect gemacht, wie Director Waltersdorff kürzlich durch Veröffentlichung der Kassenresultate darlegte; eine ganze Reihe von Prophetenvorstellungen brachte kaum mehr ein, wie zwei bis drei Vorstellungen an ersten Bühnen, — ja, die Oper überhaupt hat Kassendefecte gemacht, trotzdem, daß sie in diesem Jahre in jeder Weise protegirt wurde, — außer von dem hiesigen Opernkritiker, (— eine ehrliche Künstlerhaut unterzeichneten Namens). Also mit der Oper hinkts! Hm, hm, hm! sehr bedenklich! die Kasse bekommt sogar schon Löcher davon, — natürlich, so saures Zeug, das frißt durch, nicht blos Kassen, sondern auch Hirnschädel, — Spalten zeigen sich oft an solchen, daß man hineinlugen und erblicken kann, wie gemüthlich Heu und Stroh neben Garnichts darin liegt. Beispiele? „die Briefe eines Wohlbekannten". Diese sind freilich aus einem Schädel gekommen, der zu seiner Zeit nicht so hohl war, aber, aber — jetzt —? „das hat mit ihrem Singsang die Operei gethan!" Uebrigens thun solche Bücher wie des Wohlbekannten wohl unbekannt bleibende Briefe keinen erheblichen Schaden, sie können nur auf Flachköpfe wirken, die Intelligenz belächelt sie; man sieht es ja, — während kaum Notiz von dem „Wohlbekannten" genommen wird, guckt überall der „Richard Wagner" hervor; sogar seine Feinde stolpern alle Augenblicke über ihn, indem sie bei jedem entschiedenen Ausspruche an Wagner denken müssen. Die Leute der alten Operei kommen mir vor wie jene alten Weidenstümpfe an Sümpfen stehend, oben sind sie längst entblättert und bis in die Wurzel faul; während Alles um sie her neu zu knospen beginnt, glauben sie nicht an neuen Frühling, weil ihnen der eigene treibende Saft fehlt. Nun stecken sie da mit ihren welken Wurzeln, können nicht heraus, und sind Anderem im Wege. Ehe solche Stümpfe zu Erde und Staub werden, dauerts lange, und ehe eine ganze neue Baumgeneration an Stelle der alten steht, dauerts noch länger; aber Geduld und tüchtige Arme mit Aexten und Hacken bewaffnet können die Dauer abkürzen. Drei Dinge sinds im Wagner, welche allgemeines Niesen verursachen und die augenblickliche Wirkung hemmen: Zuerst der Name „Oper"; — dann Wagners zeitweiliges Antasten „unantastbarer" Autoritäten; dann seine utopischen Ideen von dem Aufhören aller Einzelkünste und dem alleinigen Kunstwerke. Der Name „Oper" ist meiner Ansicht gradezu ein Verstoß; denn Wagners neue Werke sind in der That schon keine „Opern" mehr, wie er ja diesen Namen auch nur einstweilen gebraucht. Daher aber rühren alle Vergleiche: das Neue paßt nicht zu dem gleichnamigen Alten, und die Angriffe sind um so erklärlicher, weil sie auf einer Art von Rechtsboden stehen. — Unter dem Namen „Musikdrama" würden vielleicht Wagner's Opern auch im Clavierauszuge nicht mißdeutet und bald hätten sich — nicht Nachnahmen, sondern durch innern Drang sympathisirende Anhänger gefunden, die alte „Oper" wäre noch 10—15 Jahre nebenher gewankt an ihrer Krücke, bis sie endlich unbemerkt entschlafen wäre und dem Musikdrama allein das Feld überlassen hätte. Freilich wird es so ohnehin kommen, doch es dauert länger und kostet Kämpfe; der Name „Oper" hat für mich bereits etwas Widerliches und ist mir unerträglich an Wagner'schen Werken. — Was nun das genannte Antasten „Unantastbarer" betrifft, so ist die Entrüstung darüber ein Zeichen der Zeit, — man will unbedingte, gläubige Hingebung in Allem an die Tonheroen, welche Wagner selbst als solche verherrlicht und bloß deßwegen nicht des Langen und Breiten belobt, weil z. B. auf Haydn, Mozart, Beethoven das Lob sehr überflüssig ist. Immer da aber, wo unbedingter Glaube gefordert wird, ist die Beschränktheit am größten, und für jenes Dreigestirn ist ein solcher Glaube stinkender Weihrauch. Die muckerhafte Verehrung gewisser Leute, die jene drei Namen als Aushängeschilder ihres „classischen" Geschmacks mißbrauchen, ist unausstehlich, weil man ihr die Schein-

heiligkeit, oder im günstigsten Falle die kritische Impotenz gar zu deutlich ansieht; diese Leute sind gewöhnlich die stillen Schläfer während eines Beethoven'schen Adagio's und die gottbegeisterten Applaudirer nach Beendigung desselben. Es ist toll! auf dem Gebiete der Wissenschaft ist man längst gewohnt, auch bei den ersten Geistern eine etwaige Unzulänglichkeit, das „Bis hieher und nicht weiter" gehörigen Orts zu bezeichnen; ein Shakespeare, Goethe, Schiller stehen keineswegs als Marksteine da, von wo an der Menschengeist stille steht: aber Mozart, Beethoven sollen namentlich in ihren Opern unantastbar sein! daß es die Musik am wenigsten ist, die an ihren Opern angegriffen wird, sondern das einseitige, hohle Grundprincip, welches die Musik als Zweck statt als Ausdrucksmittel hinstellt, wird von den Wenigsten begriffen: man sagt etwas Tadelndes über eine Mozartsche Oper, und das ist allemal Ketzerei! — O Musikantengeist! — Die Menschen sind manchmal komisch-naiv; so sprach ich kürzlich mit einem geistreichen Genre-Schriftsteller über gewisse Dinge in dem „Propheten"; er gab meinem Tadel stets Unrecht, bis er, wie aus einem Traume erwachend rief: „ach! ich glaube gar, Sie sehen die Oper überhaupt für ein „Kunstwerk" an!? wie kann man das!" — Nun wußte ich nicht, wer von uns Beiden der Närrischste sei. — — Die utopischen Ideen Wagners aber sind allerdings theilweise erst noch näher zu bestimmen, um vor Mißdeutungen sicher zu sein, selbst abgesehen davon, was man als rein subjective Visionen Wagner's von vorn herein anzusehen hat, — denn Visionen sind es doch vorerst nur noch zu nennen, was Wagner als Zukunftswelt, Menschheit, Zustände und Zukunftskunstwerk so edel und schön hinstellt. Während man es liest, wird man wohl wie von Wahrheit davon ergriffen, — das ist der natürliche Zauber, der Einen aus jeder heißen, begeisterten Ueberzeugung magnetisch anrührt. Der wunderbare Zusammenhang Wagnerscher Darstellung, die tiefe Begründung, das Alles muß wirken da, wo überhaupt eine Fähigkeit der Empfängniß nach dieser Seite hin vorhanden ist. Das gänzliche Aufhören aller Einzelkünste aber, das allein bestehende Kunstwerk des Musikdrama — ist von mir entweder theilweise unrichtig gedeutet, oder liegt außerhalb des Kreises meiner Sympathie. Einige näher eingehende berichtigende oder erklärende Worte Wagners über diesen Punkt in diesen Blättern würden gewiß seinen Freunden willkommen sein. Hier in Königsberg, wo ich zufolge jenes unwiderstehlichen Triebes, der auch Gegner antreibt von Wagner zu sprechen, in meinen Kritiken im Feuilleton der Hartungschen Zeitung Richard Wagner oft umschreibend, erwähne, ists ein ziemlich schwer zu beackerndes Feld, doch auch kein gradezu unfruchtbares, denn der Musiksinn ist hier sehr rege, der Dilettantismus überaus thätig, und der Standpunkt der Intelligenz Königsbergs hat guten Ruf; so kommt es, daß Wagner hier auf mehreren zerstreuten Punkten einige begeisterte Freunde hat an Solchen, die nicht blos in den Clavierauszügen seiner „Opern" schnupperten, sondern die auch seine Schriften lasen; je weiter die letzteren verbreitet werden, desto mehr werden die zerstreuten Freunde vermittelnd zusammengezogen, bis alle Capacitäten ein Netz bilden, in dem man die blindschwatzenden Staarmätze leicht fängt. Vorerst aber giebt es hier weit mehr Spötter als Anhänger; ich glaube, bloß aus dem einfachen Grunde, weil Wagners Schriften — — eine Hand voll Thaler kosten. — Die Clavierauszüge Wagner'scher „Opern" sind keineswegs fördernd der guten Sache, denn es liegt in der innersten Natur des Musikdrama, — in der Gleichberechtigung seiner Ausdrucksmittel: Wort, Ton, namentlich aber in dem Hauptaccente, der auf das Drama selbst fällt, — daß solche Clavierauszüge an und für sich an Reiz weit hinter anderen zurückstehen müssen. Dennoch aber wird nach ihnen „geurtheilt", — und wenn die Unzulänglichkeit dieser Auszüge auf jeder Seite eigens in bündigen Worten hingedruckt würde, es würde trotzdem geurtheilt, denn — was ist schöner als — urtheilen, besonders für Dilettanten, die sichs so bequem dabei machen können! — Ob wir hier eine Wagnersche Oper hören werden, weiß ich nicht, und darf es wohl kaum wünschen, da ich für eine angemessene Aufführung in Sorge sein würde; mir scheint, als ob unsere gesammte Opernsängerschaft (— einzelne Individuen wie einige Hofbühnen ausgenommen —) ohne bildende Unterweisung gar nicht in der Verfassung sich befindet, Wagner'sche Opern darzustellen, — die Unbildung ist zu groß in den mittleren und tieferen Regionen des gesammten Opernpersonales. Ich würde wenigstens von diesem denjenigen Bildungsgrad verlangen, den man etwa beim Schauspielpersonale findet; der Unterschied zwischen Beiden ist ein so klaffender, daß jeder Beweis überflüssig sein wird, denn der Thatbestand ist eng verbunden mit dem ganzen Opernwesen. Wer kann sich einen Schauspieler für ein erstes Rollenfach denken, der von Anfang bis zu Ende in sichtbarer Unwissenheit ist über den Inhalt dessen, was er spricht und darstellt! doch giebt es derartige Opernsänger im Ueberfluß; ein hier schon zum Ueberdruß lange gastirender Russe, (ursprünglich Jordan geheißen), Signor Giordani vom „theatro della Scala in Mailand" ist ein solcher Sänger, der früher für neu-italienische Opern ein vorzügliches Mit-

glied war, aber Rückschritte gemacht hat, die ihn nicht wieder erkennen lassen. Dieser Mann singt erste Partien wie ein Automat; weder von Geschmack, Stimmreiz, Seele, noch von Verstand, weder von richtiger noch verfehlter Auffassung ist bei ihm die Rede. Für das recitirende Schauspiel wäre ein solches Individuum eine Unmöglichkeit, doch passirt so etwas leicht in der Oper, wo man längst gewöhnt ist, gesunden Menschenverstand zu vermissen. Und ist das Publikum anzuklagen wegen seiner geringen Einsicht? schwerlich! denn Jeder von uns ist seit früher Jugend an diese Art Schauspiele gewöhnt, die nur ausnahmsweise wahre Menschengestalten zeigen; unbefangener Sinn im Empfangen konnte daher in diesem Kunstgenre schwerlich gedeihen, und kann in ungetrübtester Weise nur bei der neu aufsprossenden Jugend einer künftigen Generation, die durch uns künstlerisch vorzubereiten ist, heimisch sein. Solche Gemüther, die dem jetzigen Kunstleben durch irgend welche äußere Umstände fern gehalten wurden, bewahren sich zuweilen einen überraschend richtigen Sinn. So befand ich mich vor einiger Zeit im Theater neben einem jungen Bürschlein von etwa 14 Jahren, dem ichs gleich anmerkte, wie ihm der Ort ungewohnt neu war, denn er sah sich neugierig um und fragte mich, den Unbekannten, nach Allerlei, wornach nur ein Neuling fragen kann. Es wurde Constantin Deckers neue Oper, Isolde, Gräfin von Toulouse, zum ersten Male gegeben; das Jungchen saß, beide Hände in den Hosentaschen, mit offenem Munde, verblüfft aufhorchend, da. Als Frl. Marx mit ihrer bekannten Virtuosität eine stark colorirte Arie sang, hörte ich von Zeit zu Zeit ein unsäglich komisches Hihihihi—khi! von dem Bürschlein; diesen Naturlauten war etwas unwiderstehlich Magnetisches eigen, und ganz unwillkürlich (— wie man mit dem Gähnenden zu gähnen genöthigt ist —) mußte ich eben so wie er lachen. Nach und nach nahm ich wahr, daß jenes kitzelnde Hihihihi stets dann kam, wenn Frl. Marx eine Coloratur oder einen Triller sang; bei einem erneuten Lachanfalle meines Nachbars fragte ich ihn, warum er denn so kichere? er antwortete krampfhaft: „wenn Die da so macht, dann muß ich immer lachen!" Indem nun das Publikum applaudirte, mußte ich bei mir selbst denken, daß dies Jungchen Alle beschäme mit seinem natürlichen Instinkt, der ihn zwingt, das Lächerliche lächerlich zu finden. Hut ab vor solchem Kritikus! Wie man aber aus dem Verkehrtesten noch etwas Reizvolles machen kann, das zeigten uns die Mitglieder der Petersburger italienischen Oper, welche hier einige Vorstellungen gaben. Die Namen Tamburini, Persiani u. A. sind allerdings ersten Ranges, doch aber auch schon zu alt, um mit rein äußerlichen Naturmitteln glänzen zu können. Die Wahrheit der Gesten, die unbeschränkte Beherrschung des Organs, das pulsirende Leben des Zusammenspiels besiegten aber den italienischen Musik-Mischmasch, und erstaunt konnte man als Deutscher trotz ihrer oft starken Uebertreibungen sein, welch ein ergötzliches Bild sie aus Opern zu machen wußten, in denen wahrlich außer einem nur schwachen Sinnenreize der Melodien gar nichts enthalten ist. „Don Pasquale" war ein solches Ding, das durch die Kunst dieser Italiener gleichsam erst zu Etwas gemacht wurde. Die Virtuosität in der Darstellung ist hier der Anziehungspunkt, der über Alles Andere hinwegsehen läßt, und die Arbeit des Text- und Musikmachers nur als zufällige Unterlage betrachten macht. — Nach solchen Menschen, die für das Opern-Komödienspiel wie geschaffen sind, bekommt uns unser jetziges Opernpersonal schlecht. Frl. Marx ist fort, der Spieltenor Heinrich ist fort, der tüchtige Heldentenor Beyer ist fort, Frl. Raffter-Angelini (eine durch Schönheit anziehende englische Sängerin) ist schon seit längerer Zeit fort, Frl. Tipka (eine ungarische Coloratursängerin) ist ebenfalls fort u. s. w. und nur die geschickte Frau Jagels-Roth bleibt uns neben dem Löwentimbrebaße des Hrn. Thelen, und den Anfängerinnen Frl. Treu, Frl. Martinßen und Andern, die bei uns ihre öffentlichen Studien machen, um nach erlangter Mündigkeit anderswohin zu gehen. Nach Hrn. Tichatscheks Abreise wird auch wohl die Oper die Anker lichten, und den Balletvorstellungen der Mademoiselle Fabbri aus Paris Platz machen; da werden wir also wieder mit siebenfachen Wonneschauern sehen, wie man die Kunst — graziös mit Füßen tritt, denn etwas Anderes scheint die heutige Balletkünstlerschaft nicht zur Aufgabe zu haben. — Vorher haben wir wahrscheinlich noch ein Concert des Hrn. Marpurg, in welchem Gade's „Comala" und Einzelnheiten aus der eben vollendeten Oper Marpurgs „der König der Berge", Text von Hartmann, zur Aufführung kommen. Der künstlerische Eifer des Concertgebers wie seine Feinheit im Einstudiren der Chöre lassen Treffliches erwarten. Im Sommer (20sten, 21sten, 22sten Juli) wird in Königsberg das dritte preußische Sängerfest gefeiert, 700 Sänger sind bis jetzt angemeldet, davon über 200 erste Tenöre. Mendelssohns für Concertaufführung eingerichtete „Antigone" wird im Theater, Barths neue Messe im Dome die Hauptsache sein; außerdem werden kleinere Chöre, (aus denen bei andern ähnlichen Festen meist das ganze Programm besteht,) und Wettgesänge ausgeführt. Auch Preiscompositionen sind ausgeschrieben, wegen Kürze der Zeit nur für die preußischen Componisten der Ostprovinzen. Als Dirigenten für die verschiedenen Stücke

sind von dem Comité erwählt: Sobolewski, Pabst, und Referent als Königsberger, Granzin als Danziger, Förster als Elbinger. Die Proben und Comitésitzungen werden Schlag auf Schlag abgehalten, und die Theilnahme ist überall sichtbar.

Schließlich sei noch der rühmenswerthen Thätigkeit der musikalischen Akademie gedacht, die zuletzt Händels Judas Maccabäus aufführte, zu welchem Musikdir. Sämann die Instrumentation gefüllt hat. Sämann hat sich kürzlich verdient gemacht durch einen offenen Brief an alle Organisten der Provinz, die Choralzwischenspiele zu verbannen. Die Natur der Sache und die sehr entschiedene überzeugende Sprache haben allgemeine Sympathie hervorgerufen und gute Wirkung gemacht. Nebenbei noch die Meldung, daß der hiesige tüchtige Claviermacher H. Julius Gebauhr die Londoner Industriemedaille erhielt.

Louis Köhler.

Geschichte der Originalpartitur zu „Figaro's Hochzeit".

Mitgetheilt von Theodor Uhlig.

In den Nummern 7 und 8 des 35sten Bandes dieser Zeitschrift machte ich einige Mittheilungen aus der Originalpartitur zu „Figaro's Hochzeit". In Folge dieser Mittheilungen wendete sich der als Bibliograph und musikalischer Schriftsteller rühmlichst bekannte Aloys Fuchs in Wien an die Redaction dieser Zeitschrift, diese aber an mich wegen der Schicksale, des gegenwärtigen Besitzers u. s. w. dieser Partitur. Ich veranlaßte also diesen gegenwärtigen Besitzer, Hrn. Volkmar Schurig, Musiklehrer in Dresden zur Niederschrift alles dessen, was ihm über den fraglichen Gegenstand bekannt geworden, und da ich annehme, dieser Gegenstand sei nicht ohne Interesse für die große musikalische Oeffentlichkeit, so theile ich hiermit, was er in Folge meiner Aufforderung vor Kurzem mir übergab.

„Ein Schauspieler, Namens Schickedanz, erstand die Partitur in der Auktion des Mozart'schen Nachlasses (Ende 1791). Mit einer umherziehenden Schauspielertruppe, deren Director er gewesen sein soll, kam er und mit ihm die Partitur auch nach Schneeberg (einem Städtchen im sächsischen Erzgebirge). In Schneeberg bestand und blühete damals eine Concertgesellschaft, welche schon gegen 200 große Musikwerke besaß und auch die fragliche Partitur zu Figaro's Hochzeit käuflich an sich brachte (ums Jahr 1800). Nach Auflösung dieser Concertgesellschaft (1810) wurde das bedeutende Archiv derselben bei einigen ehemaligen Vorständen untergebracht, wo denn auch die fragliche Partitur längere Zeit und gänzlich unbeachtet verblieben. Später wurde mit Zustimmung der noch lebenden ehemaligen Mitglieder jener Concertgesellschaft ein Theil des Archivs, worunter auch die fragliche Partitur, theils verkauft, theils verschenkt. Auf diese Weise gelangte die Partitur in die Hände des Lehrers Müller in Schneeberg, dem sie später mein Vater, der Cantor Schurig in Aue (bei Schneeberg), wieder abkaufte. Seit vier Jahren besitze ich die Partitur als ein Geschenk von meinem Vater, und hier in Dresden ist dieselbe von vielen musikalischen Autoritäten eingesehen und für unzweifelhaft ächt befunden worden. Hr. Dr. Rob. Schumann erzählte mir, daß er längst schon gewußt habe, wie in einer erzgebirgischen Stadt die Originalpartitur einer Mozart'schen Oper sich befinden müsse, daß er von Zwickau (seiner Vaterstadt) aus Erkundigungen darnach angestellt habe, diese jedoch erfolglos geblieben seien. — Was die Handschrift der Partitur anbelangt, so bestätigt sich an ihr auf das Vollständigste Alles, was in der Biographie Mozart's von Nissen (S. 568 und Anhang S. 28) von den Manuscripten Mozart's im Allgemeinen gesagt ist. Der italienische Text ist von der Hand des Componisten, ein deutscher Text aber und noch zwei Blätter instrumentirtes Recitativ im dritten Acte von fremder Hand nachgeschrieben.

Dresden, im Mai 1852.

Volkmar Schurig.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Frau von Strantz. „Es giebt einen Grad in der Kunst, der überzeugend zu unserer Seele spricht, und bei welchem die Reflexion beinahe verschwindet. Dieser Grad ist indeß, selbst bei bedeutenden Naturanlagen, nur bei völlig überwundener Technik zu erreichen, welche es allein möglich macht, spielend die Kunstmittel zu behandeln, dadurch ungestört auf die geistige Ausarbeitung des Gegenstandes hinzuarbeiten, und somit später ein abgerundetes Ganzes, ein wirkliches Kunstwerk zu liefern. Das Talent allein, ohne mechanische Vervollkommnung in den von der Natur gebotenen Mitteln, kann und wird dagegen niemals ganz genügen.

In der Musik, dieser wohl am meisten verbreiteten Kunst, grassirt nun der unvollkommene Naturalismus in einer ungeheueren Ausdehnung; aber namentlich in der Gesangsmusik begegnen wir selten einem Talente, dessen regelrechte Ausbildung uns einen vollkommenen, durch keine störenden Eindrücke verkümmerten, Genuß bereitet, und dessen Leistungen ein bleibendes Bild in unserer Seele zurückläßt. Um so wohlthuender und erfreulicher ist es daher für den Kunstverständigen,

wenn ihm eine Erscheinung in den Weg tritt, welche durch außerordentliche Naturanlagen, durch Vollendung im Mechanischen und durch richtigen Ausdruck und Geschmack im Vortrage excellirt, und welche dadurch den Anforderungen einer höheren Kritik Genüge leistet. Als eine solche Erscheinung in der Kunst muß nun Frau von Strantz genannt werden; es ist daher die Pflicht des Kritikers, auf die vorzüglichen Eigenschaften aufmerksam zu machen, welche diese Künstlerin in so reichem Maaße zieren, und ihr damit ein öffentliches Empfehlungsschreiben auszustellen. Daß Frau v. Strantz seit zwei Jahren der Zuhörerschaft, welche durch ihre Leistungen als Concertsängerin erfreut wurde, wahre höhere Kunstgenüsse zu Theil werden ließ, dies sehen wir durch die mannichfachsten Anerkennungen vieler Urtheilsfähigen bestätigt.

Diese Sängerin hat sich seit dem Anfange des letzten Wintersemesters als Bühnenkünstlerin gleich von vorn herein in einem Grade geltend gemacht, der ihr den reichsten Beifall erwarb. Sie trat zum öfteren in Frankfurt, Wiesbaden und Darmstadt, und zwar in den Opern: „Barbier von Sevilla", „Tankred", dann in der „Linda" und in „Lucrezia Borgia" auf. Die edel-schönen, ich möchte sagen glockenartig klingenden, und in einem Umfange von mehr als zwei Octaven (vom kleinen f bis zweigestrichenem a) völlig gleichmäßig abgeglichenen Töne ihrer Stimme weiß sie nicht nur mit Gefühl und mit Wahrheit im dramatischen Ausdruck, sondern auch mit einer seltenen Leichtigkeit und Vollendung in der Coloratur zu verwenden und zu behandeln; sie ist dabei eine schöne und noble Erscheinung auf der Bühne, und leistet auch als Schauspielerin, trotz ihrer Anfangsperiode, schon so Anerkennungswerthes, daß man nach allem diesem sie als eine sehr beachtenswerthe Erscheinung in der Kunst bezeichnen kann. Bei ihrem seltenen Stimmumfange, namentlich in der Tiefe, dürfte ihr sicher von allen deutschen Sängerinnen das günstigste Prognostikon in Bezug auf die Rolle der Fides im „Propheten" zu stellen sein, mit welcher Partie sie, wie wir hören, nächstens in der Scene erscheinen wird." —

Wir theilen obiges, uns aus einer süddeutschen Stadt zugegangene Urtheil über die geschätzte Künstlerin mit und bemerken noch, daß Frau von Strantz in Leipzig drei Gastvorstellungen gegeben hat: Tankred, Fides und eine Scene aus dem Barbier. Leider konnte letztere Oper wegen irgend welcher Hindernisse nicht vollständig gegeben werden, die Gastin sang daher an diesem Abende nur die Arie in E-Dur und das darauf folgende Duett mit Figoro (Hr. Brassin), nach einem langathmigen lückenbüßenden Lustspiele jedoch noch ein Rondo von de Beriot. Im Allgemeinen können wir dem oben Gesagten beipflichten, namentlich was die natürlichen Gaben, sowie deren technische Ausbildung betrifft. Leider scheint aber die allerdings sehr bedeutende Virtuosität die Sängerin hin und wieder zu einem Fehler zu verführen, von dem wohl selten ein Virtuos ganz frei sich erhalten kann — das Verkehren des Mittels zum Zwecke. Es ist in diesen Blättern bei verschiedenen Gelegenheiten und namentlich auch bei Beurtheilung der Frau Sontag darauf hingewiesen worden, wie die höchste technische Vollendung doch immer nur das Werkzeug dazu ist, das Kunstwerk in möglichst hoher Schönheit zur lebensvollen Darstellung zu bringen, so daß man über dem vom Künstler reproducirten Werke diesen selbst ganz vergessen muß, man nie eine Absichtlichkeit oder gar ein Geltendmachen seiner Individualität merken darf. Gelingt dem Darsteller — gleichviel ob auf der Bühne oder im Concertsaal — dieses Aufgehen seiner Persönlichkeit in das Kunstwerk, so hat seine Kunst den Culminationspunkt erreicht, dessen sie als reproducirende Kunst überhaupt fähig ist. Die Rossinische Musik ist allerdings dazu geeignet, den Sänger zum Anbringen von Verzierungen zu verlocken, sie ist vom Componisten vielleicht absichtlich etwas skizzenhaft gehalten, um dem Künstler Gelegenheit zu geben, seine Kunstfertigkeit in ein glänzendes Licht zu stellen, dennoch darf aber eine solche anscheinend leicht hingeworfene Skizze nicht bis zur Unkenntlichkeit mit Figuren, Trillern und Rouladen überschüttet werden. Dies that aber Frau von Strantz namentlich in der Arie der Rosina. Hätten wir einzelne Stellen von ziemlicher Ausdehnung in dieser Arie von Frau von Strantz ohne Begleitung gehört, so wäre es uns unmöglich gewesen, den Rossini daraus zu erkennen. So geschmackvoll und technisch vollendet nun auch diese Verzierungen an sich im Ganzen waren, so gehören sie doch nicht in die dramatische Musik, selbst nicht in die italienische, während sie in Compositionen wie das Beriotsche Rondo eher an ihrem Platze sein mögen. Bei der übrigens hohen dramatischen Begabung der Frau von Strantz ist es um so mehr Pflicht der Kritik, sie vor diesem Abwege zu warnen, damit ihr schönes Talent zu höheren und edleren Kunstgestaltungen sich nicht in bloß äußerlich glänzender aber doch nur leerer Virtuosität verflache. In der Meyerbeer'schen Oper hat sie sich von diesem Fehler mehr fern gehalten und deshalb hier auch ein wahrheitstreueres, dramatischeres Bild zur Darstellung gebracht.

F. G.

Cassel. Am 9ten April (Charfreitag) brachten in der Hof- und Garnisonkirche die Mitglieder des kurfürstlichen Hof-Orchesters, unterstützt von Mitgliedern des Cäcilienvereins, der Singacademie, des Quartettvereins und der Liedertafel, wie auch von einem Theile des Opernpersonals: „Die Verklärung des Herren", Oratorium in zwei Abtheilungen von Fr. Ludwig, in Musik gesetzt von Fr. Kühmstedt, unter Spohr's Leitung zu Gehör. Das Werk, welches hier zuerst ins Leben gerufen wurde und allgemeine Anerkennung fand, zeichnet sich durch Gediegenheit des Inhalts und Schönheit der Form rühmlich aus. Die einzelnen Motive sind mit Rücksicht auf den für die musikalische Behandlung geeigneten Text gut erfunden und contrapunktisch interessant durchgeführt. Dies gilt vornehmlich von den Chorstücken in den erweiterten Formen. Der stets wohlthuende, oft mächtig ergreifende Eindruck der einzelnen Tonsätze wird erhöht durch die charakteristische und effectreiche Instrumentation. Mehrere Chorstücke hätten indeß conciser sein dürfen. Zu einer hin und

wieder zu breiten Entfaltung der Motive hat dem Componisten wohl zunächst das an sich höchst schätzenswerthe Streben nach symmetrischer Gestaltung und formeller Abrundung der einzelnen Tonsätze Veranlassung gegeben. Diese breite Entfaltung der in kirchlichen Geiste gedachten Motive ist aber nicht immer genügend motivirt. Davon abgesehen sind Inhalt und Form des Textes, wie auch der Musik einander entsprechend und giebt sich in dem Bau der Tonsätze des ziemlich umfangreichen Werkes überall die größte Sicherheit und erfreulichste Gewandtheit des erfahrenen Contrapunktisten kund, welche um so höher zu schätzen ist, da sie täglich seltener wird. Dem durchaus gediegenen Werke, das dem Vernehmen nach bei Körner in Erfurt erscheinen wird, wünschen wir angelegentlichst die allgemeinste Verbreitung.

Cassel, im Mai 1852. Otto Kraushaar.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Frl. Babnigg aus Breslau gastirt in Frankfurt a. M. Sie hat, schreibt man uns, einen schweren Stand, um die Vorurtheile zu überwinden, welche ihr ungemessene Provocationen bereitet haben. Sie ist sehr brav, muß aber drei Mal so viel leisten, als Andere, weil sie nicht protegirt ist. Man kann aber nicht umhin, ihr Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, und so ist sie denn endlich als Prinzessin im Johann von Paris und im Robert durchgedrungen. — Die italienische Operngesellschaft aus Brüssel eröffnete den Cyklus ihrer Darstellungen mit Lucrezia Borgia, aber der Beifall, den diese Darstellung sich erwarb, galt mehr dem Reize der Neuheit und den schnellen Tempi, als der Correctheit der Schule und der Gediegenheit des Ensembles.

Hr. Erl von Wien hat seinen Gastrollen-Cyclus auf der Leipziger Bühne mit dem Arnold im Tell beschlossen.

Musikfeste, Aufführungen. Zur Vorfeier der silbernen Hochzeit des Prinzen Carl von Preußen veranstaltete der Musikdirector J. Schneider in der Garnisonskirche in Berlin eine Aufführung des Elias, wobei die Damen, Burchardt, Marschalk und Hoppe, und die HH. Mantius, Krüger, Basse und Bötticher mitwirkten.

Neue und neueinstudirte Opern. Boieldieu's voitures versées ist in der Opéra comique zu Paris mit vielem Erfolge neu in Scene gesetzt worden.

In Stuttgart hat die Gläser'sche Oper „Adlers Horst“ nur getheilten Beifall gefunden.

Todesfälle. Der ehemals berühmte Tenorist der Berliner Hofbühne, Jäger, starb kürzlich in Stuttgart, wo er als Gesanglehrer beim Theater angestellt war.

Vermischtes.

Mr. Gye und Hr. Wagner haben gegen den Erlaß des Lord-Kanzlers von England — daß Frl. Wagner nur bei Lumley singen dürfe — protestirt. Voraussichtlich wird sich der Proceß dadurch sehr in die Länge ziehen und Frl. Wagner in dieser Saison wahrscheinlich in London gar nicht zum Auftreten kommen.

Das Sommertheater im Kroll'schen Garten in Berlin wurde mit Scribe's „Frauenkampf“ und Auber's „Maurer“ eröffnet.

Bei Gelegenheit des Gastspiels der Frau Sontag in Hannover befanden sich in einem dortigen Localblatte folgende Verse:

Ein Engel bist Du der Vollendung,
Direct gesandt vom Himmelsthron,
Nur forderst Du für Deine Sendung
Unmäßig hohen Botenlohn.

Musikalischer Kladderadatsch.

Vielseitigen dringenden Anfragen zu genügen, benachrichtigen wir unsere Leser hiermit:

„Der musikalische Kladderadatsch stirbt nicht, so lange ein **Bischoff** lebt!“

Vergl. Nr. 99 der Rhein. Musikztg.

Die „Gelehrten“ des musik. Kladd.

Musikalischer Constitutionalismus
oder:
Die goldene Mitte.
Frei nach Fichte.

Linker. Aber das muß doch jeder halbwegs vernünftige Mensch einsehen, daß 2×3 nur sechs sein kann!

Rechter. Erlauben sie mein Gutester! Die Leidenschaftlichkeit führt Sie da viel zu weit! Sie haben hier offenbar Unrecht: ich lebe und sterbe darauf, daß 2×3 vier ist!

Bischoff. Nun, wie wäre es denn, meine hochzuverehrenden Herren, wenn wir, um diesen unfruchtbaren Streit zu schlichten, annähmen, 2×3 sei fünf?! —

Chor der musikalischen Zeitungsleser.



Und da sage man noch, daß die „Rehabilitation des Hellenenthums“ in unserer Kunst nicht möglich sei! Allerdings hatten die Griechen sieben Weise, und wir haben deren bis jetzt nur drei, nämlich: den Professor „Cardinal“, was da macht in den herrlichsten Blüthen des „höheren musikalischen Blödsinns“; den musikalischen „Grenzboten“ vom Triumvirat der „gemäßigten Demokratie“, dessen Weisheit auf Löschpapier ein wohlthuendes Mittel ist, um die letzten unfähigen

Spuren der durchschlagenden Wirkung seines Oeles (Oleum ricini) zu verwischen; endlich den übelbekannten „Wohlbekannten". Wenn jedoch die Fruchtbarkeit des letzten Jahres in Hervorbringung solcher Musikweisheit nur noch eine kurze Zeit andauert, dann sind wir schon in zwei Jahren über das armselige Griechenthum weit hinaus und schlagen Thales, Solon und Consorten mit ungeheuerer Heiterkeit ein Schnippchen!

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. № 24. Den 11. Juni 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kirchenmusik.
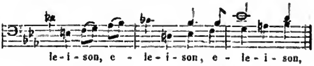
Cantaten, Psalme, Messen &c.

Robert Franz, Op. 15. Kyrie a capella für vier Chor- und Solostimmen. — Leipzig, F. Whistling. Preis 15 Ngr.

Eine Vocalcomposition, der wir nur mit dem höchsten Rühmen gedenken können.

Maestoso, Es-Dur, beginnt der Chor das Kyrie in einer rein accordischen Weise, piano mit nur sanften Tonschwellungen, die nach zwei 8tactigen Rhythmen einem kurzen Forte weichen, von dessen Gipfel es plötzlich in's Piano zurücksinkt, um entsprechend auf einer Fermate in einer Nebentonart zu schließen. Hierauf intoniren die Solostimmen piano das Christe in der bisherigen Weise des rhythmisirten Choralgesanges; die Chorstimmen nehmen es ihnen sogleich wieder ab und führen den Mittelsatz aus, in dem eine kunstvolle Steigerung durch vermehrte Bewegung, langes Crescendo und Ausweichungen in entfernte Tonarten stattfindet, nach welcher jedoch der Schluß wieder im Piano und auf einfachen Noten erfolgt; die Solostimmen hauchen die letzten Accorde dieses Mittelsatzes hin. Nunmehr beginnt auf die Wiederholung des Kyrie, più moto und im Tutti, eine große Fuge, deren kräftiges Thema





in einer ebenmäßig charakteristischen Weise zuvörderst ziemlich lange fortgeführt wird. Auf der Dominante der Paralleltonart unterbrechen sodann die Solostimmen im Piano und mit blos vier Tacten in accordischer Haltung den Strom der Fuge auf eine höchst wirkungsvolle Weise, wornach im Tutti und Forte die Fuge sogleich wieder aufgenommen und weitergeführt wird. Nochmals erfolgt auf der Dominante eine ähnliche Unterbrechung durch die Solostimmen, worauf sogleich die letzte Engführung der Fuge und schließlich deren glanzvolles Ende auf kräftigen und einfachen Harmonien im Tempo primo eintritt. Drei 4tactige Rhythmen in Art und Charakter des Anfangssatzes der ganzen Composition bilden den eigentlichen Schluß derselben.

Wir haben diese kurze Darstellung gewagt, um die große Kunst, welche in der vorliegenden Composition auf eine höchst anspruchslose Weise versteckt ist, einigermaßen wenigstens anzudeuten. In der That:

uns ist noch nie eine reine Vocalcomposition vorgekommen, in welcher auf eine sehr einfach erscheinende Weise mit ächt künstlerischen Mitteln eine so außerordentliche und dabei durchaus reine und keusche Wirkung erreicht wurde, wie hier. Ueber die Musik an und für sich nur, daß sie durchgängig ebenso edel und würdig, als klar und faßlich erscheint; aber auf die Kunst in der Anlage dieser 170 Tacte umfassenden Composition möchten wir die Aufmerksamkeit aller Künstler und Kunstfreunde hinlenken. Man beobachte in dieser Beziehung zunächst die Uebereinstimmung im Charakter des Anfanges und Schlusses der ganzen Composition; sodann die Steigerung, die in der Aufeinanderfolge des sehr einfachen Anfangssatzes (Kyrie), des etwas bewegteren Mittelsatzes (Christe) und des mächtig dahinströmenden Schlußsatzes (Fuge) sich kundgiebt; endlich den Verlauf jedes dieser einzelnen Sätze für sich allein: das Auf- und Absteigen im Tone des Anfangs- und Mittelsatzes, die Abrundung des letzteren durch die beginnenden und schließenden Solostimmen, die durchaus consequente Haltung der Fuge, die Unterbrechung ihrer umfangreichen Haupttheile durch die kurzen Zwischensätze der Solostimmen in ebenfalls consequenten aber entgegengesetztem Charakter. Dabei ist die Rhythmik durchweg musterhaft und bildet gewissermaßen das moderne Element zu dem mit Nothwendigkeit harmonisch-contrapunktischen Style des ganzen Tonsatzes.

Die Composition ist Friedrich Schneider gewidmet. Natürlich war es dem Componisten nicht darum zu thun, „Kirchenmusik" zu machen — weder antike noch moderne; aber ein Jeder wird seine Musik als eine für jede mögliche Kirche geeignete mit Freuden acceptiren. Man könnte sagen, der Componist hat nicht der Kirche, sondern mit dem höchsten Ernste eines wahren Künstlers seiner „Kunst" allein dienen wollen, und bei dem gewählten (nur im Allgemeinen maßgebenden, im Besonderen aber ganz gleichgültigen) Texte und den verwendeten Kunstmitteln mußten der Styl und Charakter der vorliegenden Composition von selber sich so gestalten, wie wir sie eben befunden haben.

Allen Singacademien sei das Werk auf das wärmste empfohlen; auch für den öffentlichen Vortrag im „ernsten" Concerte eignet es sich vorzüglich. Das Einstudiren erleichtert ein der Partitur beigefügter Clavierauszug; eine starke Besetzung der Chorstimmen scheint uns sehr wünschenswerth.

T. U.

Aus Hannover.

Das neue Theater. Das Museum für Kunst u. Wissenschaft. Die Oper Austin v. Marschner. Gastspiele. Henriette Sontag. Sechs musikalische Abendunterhaltungen. Sonstige Concerte. Aufführung des Messias durch die neue Singakademie. Concert zur Einweihung des Concertsaales im neuen Theater.

Die wegen des am 18ten Nov. vorigen Jahres erfolgten Todes des Königs Ernst August angeordnete Landestrauer wurde mit Anfang Jan. aufgehoben und die musikalischen Freuden sind seit der Zeit wieder im vollen Gange. Daß vorher die Mercadante'sche Oper: Der Bravo, neu aufgeführt wurde, wollen wir nachträglich noch bemerken. Die Oper hat verdientermaßen nicht gefallen und wenn die Intendantur ihr einen Platz angewiesen, an dem sie in ungestörter Ruhe ein stilles, selbstbeschauliches Leben führen kann, bis sie selig in Staub zerfällt, so hat sie ein gutes Werk daran gethan. Sonst nichts Bemerkenswerthes aus jener Zeit.

An den Regierungsantritt des jetzigen Königs Georg V. knüpfen sich für die Kunst, speciell für die Musik, erfreuliche Hoffnungen an, und da auch die Königin den Musen nichts weniger als abhold ist, so läßt sich erwarten, daß unser hiesiges Kunstleben, in richtiger Weise gefördert, einen bedeutenderen Aufschwung nehmen wird. Die Eröffnung des neuen Theaters, die zu Anfange der nächsten Saison bestimmt erfolgen soll, wäre eine treffliche Gelegenheit, dahin zu wirken, daß das Theater nicht blos als Gebäude, sondern vielmehr als Kunstanstalt einen den besseren deutschen Theatern ebenbürtigen Rang einnähme. Auf Engagement frischer Kräfte für die Oper, Verstärkung des Orchesters u. s. w. scheint man ernstlich bedacht zu sein. Der Kammerherr von Malortie ist nun definitiv zum Intendanten ernannt, scheint indeß mit seinen Engagements-Versuchen wenig Glück zu haben. Nur ein neues Mitglied ist bis jetzt für die Oper gewonnen, der Baritonist Boschi. Ob auf eine Verringerung des Eintrittsgeldes zum neuen Theater — den ersten Rang ausgenommen — Rücksicht genommen werden wird, können wir augenblicklich nicht sagen. Uns erscheint sie sowohl im Interesse der Theaterkasse wie der des Publikums nothwendig. — An Ausstattung des innern Theils des Theatergebäudes wird rastlos gearbeitet. Der geniale Maler Kreling aus München, ein geborner Hannoveraner, der bei der Concurrenz den Preis gewann, hat die Deckengemälde vollendet und ist ebenfalls beauftragt, einen neuen Vorhang zu malen. Da wir gerade vom

Bauen sprechen, so wollen wir bei dieser Gelegenheit auch Folgendes berichten.

Schon seit längerer Zeit wurde im hiesigen Künstlerverein hin und her debattirt, wie man sich mit der Zeit ein eignes Local verschaffen könne. Man befürchtete mit Recht, daß bei der immer größeren Ausdehnung des Vereins die gemietheten Räume bald zu klein werden möchten und kam endlich so weit, ein Comité zu wählen, das sich dieser Angelegenheit besonders annehmen und Vorschläge machen sollte. Die Bemühungen desselben waren indeß von keinem Erfolge begleitet und die Sache ruhte. Vor ungefähr 6 Monaten nun wurde sie von neuem in die Hand genommen und ein viel weiter gehender Plan entworfen. Es hatten sich auch mittlerweile noch mehrere andere für diese Sache sich interessirende und einflußreiche Männer, ebenfalls Mitglieder des Vereins, jenen ersten Comité-Mitgliedern zugesellt und diese zusammen constituirten sich als selbstständiges Comité, nahmen die ganze Angelegenheit allein in die Hand und wirkten auf Herstellung eines Gebäudes hin, das sowohl mehre Kunst- wie wissenschaftliche Vereine sollte in sich aufnehmen können. Zu diesem Zwecke setzten sie sich mit mehreren derselben in Verbindung. Es gehören dahin: Der Künstlerverein, der Kunstverein, die neue Singakademie, der Architektenverein, der naturhistorische Verein, der Verein für Niedersachsen und der ärztliche Verein. Auf Grund dieser Vereinigung nun ging man mit Bittschriften um Unterstützung erstens an den König, zweitens an das Ministerium und drittens an die Stadt. Der König verwilligte zu dem Baue 10,000 Thlr., das Ministerium 4000 Thlr. und die Stadt oder der Magistrat oder vielmehr die Bürgervorsteher erklärten sich bereit, ein Capital von 15,000 Thlrn. zu billigen Zinsen herzuleihen. Damit ist der Grund gelegt, auf dem rüstig vorgeschritten werden kann und es unterliegt keinem Zweifel mehr, daß wir binnen zwei Jahren eine stattliche Kunsthalle in unserer Stadt werden aufzuweisen haben. Bei der ausgeschriebenen Concurrenz für den besten Plan sind die Pläne zweier hiesigen Architekten für die besten anerkannt und einer von ihnen wird den Sieg davontragen. In ein paar Monaten wird der Grundstein gelegt werden können. Dank Allen, die sich dieser Sache mit Lust und Eifer angenommen, im Voraus auch denen, die sich ihr noch annehmen werden. Das Comité des „Museums für Kunst und Wissenschaft" besteht aus den Herren: Stadtrichter Baldenius, Baumeister Wohlbrück, Apotheker Angerstein, Architekt Hase, Assessor Einfeld, Banquier Meyer, Hofbaumeister Vogell, Kammerrath Oppermann, Professor Oesterley, Cassirer Hasje, zu denen noch als Stellvertreter des Königs der Oberhofmarschall von Malortie, der sich für diese Sache bislang sehr thätig gezeigt, hinzugekommen ist. — Doch wieder zurück zur Musik.

(Fortsetzung folgt.)

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. In Dresden gastirt gegenwärtig Frl. Ney aus Wien mit vielem und wohlverdientem Beifall als Norma, Lucia, Agathe, Lucrezia Borgia.

Hr. Kindermann von München ist in Berlin als Figaro (im Barbier) und Czaar mit vielem Erfolge aufgetreten. Frl. Geisthardt aus Braunschweig gastirte zugleich als Rosine.

Frau v. Strantz hat in Erfurt in einem Concerte mit dem größten Beifall gesungen. Sie gastirt gegenwärtig in Stettin.

Servais hält zur Zeit im südlichen Rußland Rubelernte. —

Musikfeste, Aufführungen. Am zweiten Pfingstfeiertage ist in der katholischen Hofkirche zu Dresden eine neue Messe von Emil Naumann zur Aufführung gekommen.

In einem Concert des philharmonischen Vereins in Zwickau unter Em. Klitzsch' Leitung kam eine neue Composition desselben, der 96ste Psalm, unter großem Beifall zur Aufführung. Nach beendetem Concert wurde dem Componisten auf der Partitur seines Psalms ein schwerer goldener Siegelring als Zeichen der Anerkennung überreicht.

In Gera gab der Musikdirector W. Tschirch am 15ten Mai sein Antrittsconcert, das sich allgemeiner Theilnahme zu erfreuen hatte. Unter Anderem wurde darin aufgeführt: Eine Concert-Ouvertüre und die dramatische Cantate „der Sängerkampf", Compositionen vom Concertgeber. Der hier neu entstandene Musikverein, von welchem der reg. Fürst von Reuß Protector ist, wird in vierzehn Tagen sein erstes Concert geben, und dasselbe mit der Beethoven'schen C-Dur Symphonie eröffnen.

Kapellmstr. Schindelmeisser in Wiesbaden beabsichtigt, Mitte Juli d. J. Richard Wagner's „Tannhäuser" daselbst zur Aufführung zu bringen. Auch in München soll für künftigen Herbst Wagner's „Tannhäuser" in Aussicht stehen.

Das dritte Concert des Montag'schen Singvereins in Weimar brachte am 11ten Mai folgendes gewählte Programm: 1) Cantate über den Choral „Ein' feste Burg" von J. S. Bach; 2) der 114te Psalm für achtstimmigen Chor und Orchester von Mendelssohn; 3) Faustouvertüre von R. Wagner; 4) Schlußscene aus Göthe's Faust (2ter Theil), componirt von R. Schumann. Liszt dirigirte. Wagner's Faustouvertüre, hier zum ersten Male gehört, machte einen großartigen Eindruck.

Todesfälle. Nach jahrelanger Krankheit ist in Dresden der Kammermusikus und Violinspieler Friedrich Müller im besten Mannesalter gestorben.

Der Nestor der Violinisten, Concertmstr. Attilio Grisi, starb kürzlich 87 Jahre alt zu Würzburg, wo er bis zuletzt mit großem Eifer die Kirchenmusik im Dom leitete. Er erfreute sich seiner Zeit eines großen Rufes als Virtuos.

Der Violoncellist Neruda — Bruder der Violinistin — ist in Petersburg gestorben. Der Kaiser von Rußland hat die Einwilligung dazu gegeben, daß sein Leichnam dem Wunsche des Verstorbenen gemäß nach der Vaterstadt der Geschwister — Brünn — geschafft werden kann.

Vermischtes.

In dem unter Franz Liszt's Leitung am 25sten und 26sten Juni stattfindenden Musikfeste in Ballenstädt, bei welchem die Dessauer, Bernburger, Sondershauser und die Weimarische Hofkapelle vereinigt mitwirken werden, sollen am ersten Tage zur Aufführung kommen: Ouvertüre zu Wagner's Tannhäuser, großes Duett aus dessen „fliegendem Holländer", gesungen von Hrn. und Frau v. Milde, Violinconcert von David, „Musik" (Gedicht von der Herzogin v. Orleans), componirt von Liszt, gesungen von Frau v. Milde, Beethoven's Pianofortephantasie mit Orchester und Chor, gespielt von H. v. Bülow, erstes Finale aus Euryanthe und Beethoven's neunte Symphonie mit Chören. — Der zweite Tag wird bringen: Ouvertüre zu König Alfred von Joachim Raff, das Liebesmahl der Apostel, Cantate von R. Wagner, Harold-Symphonie von Berlioz und Mendelssohn's Walpurgisnacht.

Der Cantor und Musikdirector Julius Otto in Dresden hatte vor mehreren Wochen das Unglück, als Zuschauer bei einem Wettrennen durch ein überspringendes Pferd gefährlich verwundet zu werden: er befindet sich jedoch auf dem Wege der Besserung.

In einem amerikanischen Blatte befindet sich folgende mit der Ueberschrift „Jenny Lind und ihr Gemahl" versehene Notiz, die wir der Merkwürdigkeit wegen hier mittheilen: Mr. Goldschmidt ist eine schmale, schlanke, schwache Persönlichkeit, außerordentlich geneigt sich selbst zu lieben, auch ist er kürzlich vom Judenthum zum Christenthum übergetreten. Er ist stets um Jenny und erweist ihr Aufmerksamkeiten ohne Gleichen. Ihr Geschmack ist der seine, ihre Meinung die seinige. Bei der Verheirathung hat sich Jenny in Form Rechtens so gestellt, daß von ihrem Vermögen ihr Gemahl nie einen Pfennig bekommen wird, und ihm nur ein kleines wöchentliches Taschengeld in der Art ausgesetzt, daß sich die Höhe desselben nach seiner Aufführung richtet.

Meyerbeer hat zur Feier der silbernen Hochzeit des Prinzen Carl von Preußen eine Cantate geschrieben, welche er selbst am Piano leitete. Frau Tuczek-Herrenburger hatte die Solopartie übernommen.

Der Kölner Männergesangsverein hat eine Einladung nach Lille zu einem großen Gesangwettstreit erhalten, welcher daselbst am 20sten Juni stattfinden soll. Beiläufig sei erwähnt, daß genannter Verein seit seinem Bestehen nicht weniger als 16,000 Thaler für wohlthätige Zwecke ersungen hat.

Man hat die Beobachtung gemacht, daß im Berliner Opernhause bei den Ballets die billigeren Plätze stets sehr leer, die Logen des ersten Ranges dagegen überfüllt sind. Bei classischen Stücken und besseren Opern findet das umgekehrte Verhältniß Statt. Ein besseres Testimonium morum — welches anderen Theils wieder ein sehr bezeichnendes geistiges Testimonium paupertatis für die bonne sociétée wird — kann dem Volke wohl kaum ausgestellt werden, als durch Veröffentlichung dieser Thatsache.

Im letztverflossenen Theaterjahre betrug die Summe der Tantièmen, welche die Theater von Frankreich und Algerien an die Autoren zahlten, 917,531 Frcs. Die Einnahmen der drei ersten Bühnen in Paris waren im letzten Jahre: bei der großen Oper 995,000 Fr., bei der Opéra comique 924,511 Fr., beim Théatre français 657,000 Fr.

Der Preis, welchen der König von Holland für die beste „französische" von einem Holländer componirte Oper ausgesetzt hatte, ist Hrn. van der Does zuerkannt worden. Es waren im Ganzen nur zwei Partituren eingesandt worden.

Redactionserklärung. Die Rhein. Musikzeitung druckt in Nr. 99 die in Nr. 19 dies. Bl. unter der Ueberschrift „Spaß muß auch sein" gegen sie gerichtete Bemerkung ab, und begleitet dieselbe mit ihren Exclamationen. Für Solche, welche unseren Streitigkeiten mit der Rh. Musikz. aufmerksam gefolgt sind, glauben wir kaum eine Erwiderung nöthig zu haben, denn sie kennen den Hergang, wissen wie sehr wir im Recht sind; für Solche, welche weniger Notiz nehmen, sei Nachstehendes zur Erläuterung bemerkt, woraus sich zugleich die Rh. Msz. das Nöthige entnehmen möge. Daß wir würdige Kämpfe in würdiger Weise zu führen verstehen, glauben wir durch die Praxis vieler Jahre bewiesen zu haben. Einen solchen würdigen Kampf hat die Rh. Musikz. nie versucht. Sie hat uns mit allerhand Bemerkungen zuerst angegriffen, bevor wir kaum noch Notiz von ihr genommen hatten, und als wir uns diese Angriffe nicht ruhig gefallen ließen, ist sie in einen nörgelnden Ton verfallen, so daß jetzt fast keine ihrer Nummern ohne einen Seitenhieb auf uns erscheint. Uns ist das bisher immer sehr gleichgültig gewesen; wir arbeiten im Dienst der Sache, und die Folge ist, daß uns persönliche Gereiztheit völlig fremd ist. In letzter Zeit hat sich jedoch die Sache anders gestaltet. Die Rh. Musikz. fühlte sich berufen, gegen das Urtheil dies. Bl. über Henriette Sontag in die Schranken zu treten, in einer Weise, daß jede fernere Rücksicht gegen sie unserer Seits Schwäche gewesen wäre. Das Urtheil dies. Bl. über Henriette Sontag ist das einzig Wahre, welches wir ausdrücklich auch zu dem Unsrigen machen. Wie sehr wir Recht

hatten, beweist der Umschwung der öffentlichen Meinung, denn vergebens würde man jetzt noch den Sontagsenthusiasmus in dem bisherigen Grade in Städten, die musikalisch von Bedeutung sind, aufzufinden sich bemühen. Der Rausch ist schnell verflogen, und nüchterne Prüfung hat sich geltend gemacht. Die Rh. Musikz. aber versuchte eine unglückliche Polemik gegen uns, entweder absolut unfähig, den höheren Standpunkt, welcher unser Urtheil leitet, zu fassen, oder mit Bewußtsein und böswillig das Urtheil dies. Bl. verdrehend. Sie hat deshalb empfangen, was sie in beiden Fällen verdient. Unser Kladderadatsch ist das Organ, durch welches wir mit ihr zu verkehren haben.

Bei dieser Gelegenheit sei im Allgemeinen Folgendes bemerkt: Wohl wissen wir, daß es sich ganz bequem leben läßt, wenn man Alles gut heißt, das Widersprechendste, Schlechteste um des lieben Friedens willen lobt. Mag sich in einer solchen Stellung gefallen, wer Lust hat, wir halten sie für unwürdig. Auch wir sind friedliebend, auch wir wünschen nicht nutzlos Feindseligkeiten hervorzurufen, aber die Sache steht uns höher als die Personen, und wir scheuen uns nicht, im Dienst derselben die Feindschaft der Personen auf uns zu ziehen. Wir erklären allem Schlechten der Gegenwart den Krieg, wir wollen eine andere Kunst, als die in unserer Zeit jämmerlich dahin siechende, innerlich vergiftete, wir wollen, daß sich unsere Zeit aus diesem Verfall herausarbeite. Wenn irgend Jemand noch daran zweifelt, so sagen wir es ausdrücklich: wir wissen uns frei von jedwedem persönlichen Einfluß, von jeder persönlichen Gehässigkeit; nur diese höhere Aufgabe ist es, die wir unverrückt im Auge haben. Dafür aber sind uns auch zu keiner Zeit so viel begeisterte Stimmen der Anerkennung unseres Strebens zugegangen, wie gerade jetzt. Alle frisch Strebenden sind der Erbärmlichkeit unserer Kunstzustände überdrüssig, und wollen, indem sie sich uns anschließen, daß durch energischen Kampf Neues geboren werde. Das ist der große Beruf der Kritik in der Gegenwart, den sie durch rücksichtsloses Vorgehen erfüllt, nicht durch Complimente rechts und links. In unserer Nation liegt so viel gesunde Kraft, daß die Möglichkeit gegeben ist, eine solche Aufgabe zur endlichen Lösung zu bringen. D. Red.

Zur Beilage. Wir geben zu dieser Nummer als Beilage eine Romanze für Pianoforte und Violine vom Concertmeister J. Joachim in Weimar. D. Red.

Musikalischer Kladderadatsch.

Am zweiten Pfingstfeiertage dieses Jahres, Vormittags zwischen 11 und 12 Uhr, auf dem Eliaskirchhofe zu Dresden, will man an dem **Grabe** des ehemaligen churfürstlich sächsischen Hofkapellmeisters Naumann eine auffallende Veränderung wahrgenommen haben. Eine Komission von Sachverständigen, welche von einer hohen Obrigkeit zur Ergründung der Ursache dieser Veränderung sogleich bestellt worden ist, hat ihr Gutachten dahin abgegeben, „daß der Inliegende sich **herumgedreht** haben müsse!"

Mit einigen anderen Berlinern war während der Pfingstfeiertage auch Herr Zwickauer in Dresden. Das schlechte Wetter trieb diese Herren jedoch statt in die „schöne Gegend" in die katholische Hofkirche, wo man die neue Messe eines jungen Komponisten aufführte. Bei dieser Gelegenheit soll Herr Zwickauer die ewig denkwürdigen Worte ausgerufen haben: „Eun Palöstrüna üst erschünen! Eun sweuter Palöstrüna!"

Auch eine „schöne Gegend!"

„Wer wahrhaft nützen will, muß verstehen Parthei zu ergreifen!" Wolfgang von Göthe.

Nieder mit den Autoritäten! Ich bin mir selber genug! Mein Losungswort heißt: „Unpartheilichkeit!"

Ludwig Bischoff.

Jötzt öndlich weuß üch doch auch, warum dü „Rheunische Musikzeutung" schon so vül genützt hat! Zwickauer.

Ein Recept.

Man nehme viel schlechten Rothwein oder einen tüchtigen Mangel an Gesinnung und desgleichen Ueberfluß an Beschränktheit, etwas bittere Pommeranzen oder eine kleine Dosis ohnmächtige Verbissenheit, nicht zu wenig magenversäuernden Zucker oder eine leidliche Gabe süßsauere Höflichkeit: und man wird ein Getränk erhalten, von dessen Genusse man sich den Magen verdirbt und Kopfschmerzen bekömmt.

Für praktische Musiker.

Ueber Natur- und Kunstinstrumente

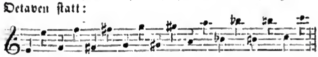
von

Heinrich Gottwald.

(Fortsetzung.)

Nach dieser Episode stelle ich als charakteristisches Unterscheidungszeichen der beiden verschiedenen Instrumente zur Wiederholung Folgendes auf: „Hat bei einem Blaseinstrumente jeder Ton seine, ihm eigenthümliche, größere oder kleinere Luftsäule: so ist es ein Kunstinstrument; wird aber die Luftsäule eines Blaseinstrumentes nächst seinem Grundtone gleichzeitig für alle Aliquottöne verwendet: dann ist es ein Naturinstrument, bei welchem sich die Töne aus der Natur selbst, oder, was gleichbedeutend ist, aus seinem

Grundtone 1 erzeugen. Demnach gehören alle Holzblaseinstrumente des Orchesters, als: Flöte, Clarinette, Bassethorn, Oboe, das englische Horn, Fagott in die Reihe der Kunstinstrumente. Sie entsprechen vollkommen meiner Definition der Kunstinstrumente und werden ihrer ursprünglichen Anlage selbst dann nicht untreu, wenn dieselben noch viel mehr Klappen erhalten sollten, als sie deren jetzt haben. Jeder Ton findet da seinen Ausgang, wo er ihn seiner Höhe oder Tiefe nach verlangt. Aus diesem Grunde bildet sich auch jeder Ton sehr leicht, da sich die Luftsäule nicht wie bei den Naturinstrumenten erst in aliquote Theile zu zerlegen braucht; auch kann ferner in der That und allen Ernstes nur bei diesen Instrumenten ein temperirtes Tonsystem eingeführt werden, da die ganze Luftsäule des Instrumentes, von seinem tiefsten bis höchsten Tone alle verschiedenartigen größeren und kleineren Abkürzungen erlaubt, wie sich dieses auch bei allen gut gebauten Instrumenten der genannten Arten vorfindet. Erst als dieses Princip, und wie es scheint von den Instrumentbauern auf empirischem Wege gefunden und anerkannt wurde; erst von der Zeit dieser Erkenntniß an konnten die genannten Holzinstrumente einer solchen Vollendung entgegen gehen, in welcher wir dieselben heute als fertig wieder finden und bewundern. Es gab eine Zeit wo der Flöte die sechs Tonlöcher mit einer Klappe ganz allein zur Hervorbringung aller Töne dienen mußten; wie in diesem armseligen Zustande die Töne mit den sogenannten Gabelgriffen, das ein- und zweigestrichene f, gis, b, geklungen und wie unrein dieselben waren, wird sich noch mancher erinnern; nur nachdem jeder dieser Töne durch die gleichnamigen Klappen, nach unserer festgestellten Theorie, gerade dort seinen Ausgang erhielt, wo es seine Höhe oder Tiefe verlangte, dann erst wurden die Töne rein und entsprachen der Anlage des ganzen Instrumentes. Auch will ich nicht unerwähnt lassen, daß die Flöte ein solches Kunstinstrument ist, das sich eines Aliquottones, aber nur desjenigen, welcher dem Grundtone zunächst liegt, nämlich der Octave bedient. Dieses Verhältniß findet bei nachfolgenden Octaven statt:



Die obere Octave ist von der untern und deren Luftsäule der nächste Aliquotton der sich wie 2 zu 1 verhält. Dieses Verhältniß ist bekanntlich das einzige, das sich in unserm künstlichen Tonsysteme wiederfindet; (siehe meinen Aufsatz Seite 125) aus diesem Grunde bildet dieser obere Naturton zu den übrigen künstlichen durchaus kein harmonisches Mißverhältniß, wie es bei dem 5ten oder 7ten Naturton (der Terz oder Septime) der Fall sein würde. Auf dasselbe Princip gründen sich die andern genannten Holzinstrumente und bedürfen zu meinem Plane durchaus keiner weitern Besprechung. So bin ich nun bei der Untersuchung der mir gestellten Frage angelangt: „Ob die Ventilinstrumente durch ihren angebrachten Mechanismus wirklich in die Reihe der Kunstinstrumente übergetreten, oder ob dieses nur scheinbar der Fall ist?" Nach dem Vorangegangenen und der nun vollständig klaren Anschauung der beiden Begriffe mit ihrem charakteristischen Unterscheidungszeichen ist der Weg zum Folgenden schon ziemlich geebnet und es ergiebt sich beinah die Sache von selbst. — Ich will mich aber dennoch augenblicklich wieder im Geiste in die mir selbst angedichtete Lederschürze flüchten, beide Hände mit Zirkel und Winkelmaaß bewaffnen, um kampfgerüstet gegen alle Einwürfe, sie mögen kommen woher immer, dazustehen. Da ich genöthigt bin, wiederholt auf meinen früheren schon mehrfach erwähnten Aufsatz „Ueber das Horn" zu verweisen, habe ich unter den Ventilinstrumenten eben das Ventilhorn gewählt. — Jedes Ventilhorn (so wie alle Ventilinstrumente) giebt ohne Benutzung der Ventile, den Grundton der Grundtonart mit allen seinen übrigen Aliquottönen an und ist nach meiner Definition: „Naturinstrument"; wird mit dieser Grundstimmung eines der Ventile in Verbindung gebracht, so wird das ganze Horn nun eben so viel niedriger, als es die zur Hauptluftsäule dazugetretene des Ventils bewirkt; (siehe meinen Aufsatz Seite 135) wir erhalten abermals, nur tiefer, ein Horn ganz mit denselben Aliquot- oder Naturtönen als dies früher der Fall gewesen, und somit ist ohnerachtet der Anwendung des Ventils das Horn ein Naturinstrument geblieben, das, wie schon erwähnt, nur um so viel erniedrigt worden, als das Ventil die Hauptluftsäule verlängerte. Dies ist der Fall bei allen Ventilen ohne Ausnahme. Jedes dieser Ventile ist auf dasselbe Gesetz gegründet; jedes giebt nur seine Naturtöne oder Naturharmonie an. Der Bläser bekam durch die Ventile nur mehre Naturhörner gleichzeitig zur leichtern und schnellern Tractirung in ein und dieselbe Hand, wodurch er nun allerdings alle Töne als offene erhielt. Machen wir uns nun mit den beiden früher angegebenen charakteristischen Unterscheidungszeichen der Natur- und Kunstinstrumente so vertraut als möglich, und denken wir gleichzeitig an den Contrast zwischen Naturharmonie und unserem künstlichen Tonsysteme, dann wird uns gleich klar werden: „woher die, den Ventilinstrumenten eigenen harmonischen Uebelstände und Schwächen entstehen".

Kann bei den Kunstinstrumenten jedem einzelnem Tone sein Ausgang gerade an derselben Stelle verschafft werden, wo seine Höhe oder Tiefe in der Luft-

säule seine Grenze verlangt, und hängt eben hievon die harmonische Reinheit der Töne untereinander ab: so ist, wie wir gesehen, das Ventilinstrument, trotz aller seiner erhaltenen offenen Töne, immer noch ein Naturinstrument geblieben oder vielmehr ein verpfuschtes Naturinstrument geworden, ohne deshalb in den Rang der Kunstinstrumente einzutreten, denn alle seine, mit und ohne Ventile erhaltenen Töne, entwickeln und bilden sich nach den Gesetzen der Naturinstrumente, und erzeugen deshalb immer nur aliquote oder Naturtöne. Wer dies widerspricht muß zuerst meiner Definition der Naturinstrumente widersprechen und eine andere bessere hiefür geben, oder die, aus dieser Definition hervorgehenden Consequenzen ebenfalls anerkennen. Nur eins von beiden ist das Mögliche, ein drittes giebt es hier nicht! Sollte vielleicht Jemand die naive Bemerkung hier in Bereitschaft halten: „Mögen sich die Töne bei Ventilinstrumenten nach immer welchem Gesetze bilden und entwickeln, das ist uns ganz gleich, wenn wir nur offene Töne erhalten, das ist die Hauptsache." Dem erwiedere ich: „Eben dieser Umstand ist der allerwesentlichste hiebei, und das ist ja von der folgeschwersten Wichtigkeit, nach welchem akustischen Gesetze ein Instrument seine Töne entwickelt und auf welche Theorie der ganze Erzeugungsprozeß der Töne basirt." —

Auf die Naturharmonie, welche mit unserm künstlichen Tonsystem im argen Conflict steht, ist die ganze Theorie aller Ventilinstrumente gebaut, daher die vielen Uebelstände in den harmonischen Beziehungen. Wäre unser Tonsystem kein künstliches und hätte die Naturharmonie ohne die geringste Abweichung in sich enthalten: dann wäre jedenfalls dieser Uebelstand behoben.

Hr. Rühlmann dagegen sagt in seinem letzten Aufsatze Seite 176: „Was den Mangel an Reinheit der Ventile anbelangt, so ist dies einer von den Uebelständen, die daraus hervorgehen, daß die Instrumentmacher oft zu wenig denkende Männer sind, um hier ein temperirtes Tonsystem einzuführen."

Daß dieses bei Ventilinstrumenten, die immer nur aliquote Töne geben (wie dies bis jetzt 1852 noch der Fall ist) eine reine Unmöglichkeit sei, braucht nach dem Vorangegangenen durchaus keiner weitern Erklärung. Ein solcher naturverbessernder Instrumentenbauer müßte zuerst in der Grundstimmung die zu kleine Terz und noch kleinere Septime erhöhen oder temperiren, der andern Abweichungen nicht zu erwähnen. Als ich diese Aeußerung des Hrn. Rühlmann las, konnte ich mich nicht mehr wundern, als wenn ich in einer astronomischen Zeitschrift etwa folgenden Satz gelesen hätte: „Es ist dem Hrn. N. N. endlich nach langem Nachdenken gelungen unserm Erdball durch einen künstlichen Stoß (wahrscheinlich auch mittelst eines Ventiles oder einer 100 Meilen langen Klappe) einen solchen Lauf zu geben, daß derselbe seine Umlaufszeit um die Sonne nun genau in 365 Tagen vollenden wird, wodurch die über diesen Zeitraum früher laufenden Stunden und Minuten beseitigt worden sind. Solche Leute könnten es so weit bringen selbst in den astronomischen Berechnungen, ein der Natur widersprechendes, künstliches, temperirtes Sonnen- und Planetensystem einzuführen, obwohl sie hiedurch mit der Wirklichkeit in denselben Conflict kämen, als wir es mit unserm künstlichen Tonsystem gegenüber der Naturharmonie immer sein werden; doch gegen diesen Irrthum sorgte die gütige Natur selbst, da es der Astronom mit ganzen sichtbaren Welten zu thun hat, die sich einem Lieblingswunsche der armen Erdenwürmer eben so wenig anzubequem bemühen, als es die abstracten aliquoten Töne unserer Naturinstrumente unserm künstlichen Tonsysteme zu Gefallen thun werden. Von einem dergleichen gründlichen Naturverbesserer könnte man allen Ernstes noch manches Großartige für die Folge erwarten; derselbe könnte bei guter Laune und Beharrlichkeit für sein „Kunstwerk der Natur" in einer glücklichen Stunde, noch einen kleinen Erdball oder andern Planeten ins Universum setzen. Hätte Hr. Rühlmann gesagt: „dem Bläser der Ventilinstrumente ist es möglich, wenn auch umständlich, durch verschiedene Combinationen der Ventile untereinander, ein temperirtes Tonsystem einzuführen," dann wäre ich mit seiner Meinung vollkommen einverstanden gewesen.

Sind nun zwar die harmonischen Uebelstände durch den erwähnten Umstand zum Theil zu beseitigen, so wird hingegen bei denselben nie, (so lange Ventilinstrumente die jetzige Construction und als Basis die Naturharmonie haben) eine, den übrigen Kunstinstrumenten nur allein eigenthümliche leichte Behandlung und Ansprache zu erreichen sein, da bei den letztern jeder Ton seine ihm zugehörende Luftsäule schon fertig vorfindet, während das Ventilinstrument nur immer auf aliquote Theile seiner Luftsäule angewiesen ist, deren Eintheilung durch die naturwidrige Stellung der Ventile zur Hauptluftsäule verzögert und ungleich, daher die erhaltenen Töne dem entsprechend, ebenfalls sich später bilden, schwerer zur Ansprache kommen und unreiner sind.

Bei dem einfachen Naturinstrumente, wo sich die Luftsäule naturgemäß nach und nach erweitert, bilden sich auch die aliquoten Töne sehr leicht, und verbinden sich, weil dieselben von der Natur so bereitwillig unterstützt werden beinah von selbst; ein Ton schließt sich deshalb so leicht und so schön an den andern an, weil der eine in dem andern schon enthalten und als aliquoter Theil verwandt ist.

Dieses Verhältniß ändert sich aber in demselben Augenblicke als das Ventil hinzutritt. Durch die naturwidrige octroirte Einzwängung der eng gewundenen Röhre des Ventils „innerhalb" der Hauptluftsäule ist der natürliche Gang der letztern aufgehoben, die Eintheilung in aliquote Theile nicht so genau wie bei dem Naturhorn, daher die so gewonnenen Töne noch unharmonischer (siehe meinen Aufsatz Seite 135) und der Entwicklungs- und Bildungsproceß um so schwerfälliger und naturwidriger, je mehr Ventile für einen Ton benutzt werden.

(Schluß folgt.)

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze in Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. **№ 25.** Den 18. Juni 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{2}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Concertmusik.

Für Streichinstrumente.
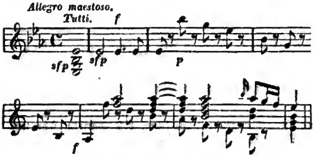
W. A. Mozart, Op. 104. Symphonie concertante für Violine und Viola mit Begleitung von 2 Violinen, 2 Violas, 2 Oboen, 2 Hörnern, Violoncell und Baß. Partitur. — Offenbach a. M., bei Johann André. Preis 1 Thlr. 16 Sgr.

In Bezug auf die Geschichte dieses gewissermaßen neuen Werkes des großen Meisters dürfen wir uns zunächst auf eine längere Notiz berufen, die in Nr. 26 des 35sten Bandes dies. Ztschrft. unter der Rubrik „Vermischtes" zu finden ist. Was das Werk in musikalischer Beziehung anbelangt, so sieht allerdings aus jeder Zeile desselben der leibhaftige Mozart heraus. Man kennt den Solostyl seiner Clavierconcerte, seines concertanten Trios für Streichinstrumente, seiner Instrumental- Vor-, Zwischen- und Nachspiele in der großen Arie der Constanze. Den nämlichen Styl findet man auch in den Solopartien des vorliegenden Werkes, verbunden mit einer ebenso discreten als überaus interessanten Orchesterbehandlung: ein Stimmenspiel und eine Motivverwendung, die unmittelbar mehr noch an das Quartett als an die Symphonie erinnern, und zu der reizenden Wirkung des Ganzen sehr wesentlich beitragen.
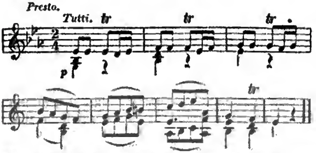
Bei einem noch unbekannten Werke Mozart's sind wir wohl zu speciellen Angaben verpflichtet. Dasselbe enthält die 3 üblichen Sätze der Concertform: ein Allegro maestoso in Es-Dur ($\frac{4}{4}$), ein Andante in C-Moll ($\frac{3}{4}$) und ein Presto in Es-Dur ($\frac{2}{4}$). Sämmtliche Sätze sind von ziemlicher Ausdehnung: das häufige und recht interessant angeordnete Alterniren der Solostimmen reckt die sonst bei Mozart in der Regel gedrungenen Glieder der Form auseinander. Zu bemerken ist auch, daß die Solobratsche in D-Dur spielt, also einen halben Ton höher gestimmt werden muß. Dies könnte ein Hinderniß werden für sehr viele Spieler, denn kein Saiteninstrumentist verstimmt gern sein Instrument. Den Grund für die vorgeschriebene Umstimmung der Bratsche suchen wir in dem Umstande, daß früher Instrumente von etwas größeren Dimensionen üblich, Spieler von einer bedeutenden Fertigkeit aber nicht vorhanden waren. Heut zu Tage jedoch quält sich nicht leicht ein Solospieler auf den alten Rieseninstrumenten ab, wie man sie z. B. im Orchester der katholischen Hofkirche zu Dresden noch sehen und probiren kann: die neueren Bratschen sind bequem zu behandeln und verleiden ihre Spieler leider nur zu sehr, bei offenkundiger Ermangelung werthvoller Originalcompositionen in die Violinliteratur hinüberzugrei-

fen und durch eine rücksichtslose Uebertragung des Violinspieles und selbst seiner modernen Schwierigkeiten auf die Bratsche die sehr respectable Eigenthümlichkeit dieses letzteren Instruments allmälig immer mehr zu verwischen. Allerdings ist die Bratschenstimme des vorliegenden Werkes in D-Dur leichter zu spielen, als in Es-Dur; aber in Es-Dur ist sie eben auch nicht schwierig für einen Solobratschisten unserer Zeit. Aus diesem Grunde rathen wir einem jeden Spieler dieser Stimme unbedenklich, sein Instrument nicht umzustimmen, sondern seine Stimme sich umzuschreiben. Mehr Respect aber muß man bei einem Mozart vor der Tonart des ganzen Werkes haben: sonst könnte man auch anrathen, die Soloviolinstimme und mit ihr das ganze Orchester nach D-Dur zu versetzen.

Die Anfänge der einzelnen Sätze des Werkes lauten:







Den Herausgeber möchten wir fragen: Findet die (übrigens recht wohl statthafte, weil nicht übel klingende) harmonische Quintenfortschreitung zwischen der ersten Violine und der ersten Viola $\frac{c\ b}{f\ es}$ im zweiten Takte auf Seite 55 wirklich bei Mozart sich vor? Wir zweifeln sehr daran, weil sie in der That ohne Beispiel in den übrigen Compositionen dieses Meisters dastehen würde!

Obschon wir nicht zu Denen gehören, welche über die Nochnichtveröffentlichung jeder Note des großen Mozart als über einen „Raub an der Nation" schreien, und obschon wir dem Besitzer des Mozart'schen Compositions-Nachlasses kaum Unrecht geben können, wenn er vor einer Veröffentlichung desselben durch den Druck erst die Gewähr eines den aufzuwendenden Kosten entsprechenden Absatzes verlangt, so müssen bei dieser Gelegenheit doch auch wir den Verleger des besprochenen Werkes ersuchen, falls unter den ungedruckten Compositionen Mozart's noch mehrere von dem musikalischen Werthe und so eigenthümlichen Genre des vorliegenden Doppelconcertes sich befinden sollten, dieselben der musikalischen Welt nicht länger vorzuenthalten. Dürfte die besprochene Composition im Concerte auch nur dann zu verwenden sein, wenn das Programm desselben ein „historisches" oder ein abstract „classisches" ist, in welchen beiden Fällen vom Publikum mehr als bloße Empfänglichkeit für das Schöne verlangt werden muß, so ist das Werk denn doch eben sowohl für den Forscher durch seine Eigenthümlichkeit interessant, für den Kunstjünger aber belehrend, als vornämlich auch zu unmittelbaren, wenn gleich untergeordneteren, Kunstzwecken recht wohl zu benutzen: es eignet sich nämlich vortrefflich für eine mehr oder minder öffentliche Uebung unserer zahllosen Geiger und Bratschisten im Concertvortrage, weil es geringe Schwierigkeiten mit guter Musik verbindet. Eine reizende, wenn auch im Style etwas veraltete Composition und eine Technik, die der Spieler spielend überwindet, — was kann der „solide" Musikmensch mehr verlangen? Der zuhörende Kenner wird mit Interesse dem Gange der Composition folgen, der Nichtkenner aber — wie immer — gebührenden Respect vor dem Namen „Mozart" haben!

Otto Gerke, Op. 43. Kampf und Sieg, großes Concert-Duo für 2 Violinen. — Minden, bei F. W. Fismer und Comp. Preis 2 Thlr.

Hinsichtlich der musikalischen Eigenschaften der Violincompositionen Hrn. Gerke's verweisen wir auf unsere Recension eines früheren Werkes dieser Gattung in Nr. 26 des vorigen Bandes dies. Zeitschrift. Nur noch brillanter und in der Ausführung bedeutend schwieriger, als das dort besprochne Op. 42, erscheint das vorliegende Concertduo, welches Spohr zugeeignet ist und beiden Spielern tüchtige Aufgaben stellt. Den Componisten warnen wir vor der zu häufigen Anwendung chromatischer Sextaccordfolgen: ihre mehrmalige Wiederkehr auch in dieser Composition erscheint uns eine bedenklichere Manier, als die bloße Nachbeterei des ganzen Spohr'schen Harmonie-Katechismus.

Was nun aber den „Kampf und Sieg" und das „Concertduo" anbelangt, so müssen wir uns auf das Entschiedenste gegen Hrn. G. erklären, sofern es ihm nämlich mit diesen Bezeichnungen voller Ernst sein sollte, was wir einigermaaßen bezweifeln dürfen bei dem Componisten einer „Concert-Phantasie" (siehe jene Nr. 26 des vorigen Bandes), welche so schwer ist, daß nicht leicht ein Geiger wagen wird, dieselbe im Concert zu spielen. Von Darstellung einer poetischen Idee durch musikalische Mittel, sowie von Concertmusik, kann erst dann die Rede sein, wenn das specifisch Musikalische einer Composition selber nichts Wesentliches mehr zu wünschen übrig läßt, d. h. wenn die verwendeten Kunstmittel ein wenigstens erträgliches „Orchester" bilden. Solche Orchester von mehr oder minderer Reichhaltigkeit sind z. B. das Pianoforte, das Streichquartett, selbst das Bogentrio mit Violoncello, das Quintett für Blasinstrumente, sobald es dieser Vereinigung nicht an Tonumfang in Höhe und Tiefe fehlt, alle vollständigeren Bruchstücke des ganzen Instrumentalorchesters; niemals aber vermögen zwei Violinen solch' ein Orchester zu bilden, schon ihrer Beschränktheit in der Tiefe wegen — um von den übrigen Beschränktheiten des Geigenduetts gar nicht zu reden. Bis zur Unterhaltungsmusik der edelsten Art darf der Componist sich hier versteigen, höher hinauf nicht. Die Hauptseite dieser und ähnlicher Compositionsgattungen bleibt immer die instructive, und auch aus diesem Grunde eignen sie sich nicht für das Concert. Das Streben des Componisten nach Mehr rächt sich ganz natürlich durch Uebelstände anderer Art, wie man aus dem Concertduo des Hrn. G. recht deutlich ersehen kann. Wir finden hier einen ersten Satz, der in beiden Violinstimmen blos neun Seiten lang ist; — welchem Zuhörer sollte dabei die Geduld nicht ausgehen? „Ein Königreich für einen tiefen Violoncelloton!" Wir finden ferner im zweiten Satz die russische Volkshymne mit Variationen; — nach der musikalischen Darstellung des Hrn. G. muß das russische Volk blos aus Weibern und Kindern bestehen. Im übrigen Scherzo und Finale: in Summa 23 Blattseiten. Stich sehr schön und correct.

T. U.

Instructives.

Für Gesang.

Alexis de Garaudé, Op. 66. Neue Gesangschule für die weibliche Stimme (Sopran oder Mezzo-Sopran). Zweiter Theil. Zwölf große Vocalisen und Concert-Arie. — Leipzig, Hofmeister. Pr. 2¼ Thlr.

Es schließen sich diese zwölf Vocalisen an die bereits früher erschienenen des Verfassers an, nur mit dem Unterschiede, daß die vorliegenden auf ein höheres Ziel lossteuern. Denn während durch die vorangegangenen Etüden die Stimme fortschreitend entwickelt werden soll und diese Uebungen jeder Art und Form dazu liefern, so ist der Vorwurf dieser Vocalisen, Anleitung zu geben, wie man Gesänge jedes Charakters, Ausdrucks und Styls richtig singe. Neben der Festigkeit und Gewandtheit der Stimme soll darin mehr gesehen werden auf eine genaue Anwendung der verschiedenen Nüancen und ihre Wirkungen, und ferner auf den Charakter, den sie in vollendeter Ausführung einem Stücke verleihen; denn alle Nüancirung erheischt eine andere Färbung, je nachdem sie in einem Adagio oder Allegro u. s. w. erscheint. Ein gewissenhaft durchgeführtes Studium dieser wie der vorangehenden Studien des Verfassers, so wie auch der Etüden Op. 52 über Aussprache und Betonung wird sicherlich zu einem erwünschten Ziele führen. —

A. Reißmann, Chorgesangschule. Eine vollständige Singschule für Chor — Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Leipzig, Hofmeister. Pr. 2 Thlr.

Der Verfasser dieser Chorgesangsschule hat sich nicht blos einem höchst verdienstlichen Werke unterzogen, sondern auch seine Aufgabe in einer sehr befriedigenden Weise gelöst. Das Unternehmen, in seiner Art neu, verdient die vollste Beachtung aller Derer, die Gesangvereinen vorstehen. Denn werfen wir einen tieferen Blick auf den Chorgesang der meisten Singchöre, selbst derer, die man „stehende" nennt und welche tägliche Uebungen vornehmen, nicht also blos auf solche, die aus blosen Dilettanten bestehen, so werden uns die auffälligen Mängel sofort bemerkbar werden. Diesen Mängeln nun will der Verfasser durch seine Chorgesangschule abhelfen, die von andern Voraussetzungen ausgeht, als sie J. Becker z. B. in seiner Männergesangschule gegeben hat und Häser in seiner Chorschule. Mit Recht behauptet der Verfasser, daß durch Treffübungen, die bei Häser den größten Theil der Schule bilden, kein, für den Chorgesang günstiges Resultat erzielt werde. Die vorliegenden Chorstudien sind größtentheils in Form von Musikstücken geschrieben, von denen mehrere auch nicht ohne Compositionswerth sind. Hierdurch werden die Schüler sofort näher in die Musik hineingeführt und nicht mehrere Monate lang mit dürren Vorübungen gepeinigt, wodurch ihnen im Voraus ein gut Theil Liebe genommen und die Begeisterung für das eigentlich Höhere geschwächt wird. Der Verfasser verbreitet sich in den den eigentlichen Studien

vorangehenden Vorbemerkungen über Organisation des Chores, Disciplin desselben, Stimmorganismus und Unterricht. Alles, was darin gesagt wird, ist in seiner Kürze so treffend, daß es zur Beherzigung Vieler gesagt sein möchte. Sodann folgen Bemerkungen über die 23 Chorstudien in genauer Detaillirung alles dessen, was zur gründlichen ästhetisch schönen Ausführung gehört und es finden sich darunter Andeutungen, wie sie bisher über Chorgesang noch nicht öffentlich ausgesprochen waren. So giebt der Verfasser eine Uebung für Folsettstudien und widerlegt die Behauptung, im Chor dürfe nie Falsett gesungen werden. Mit Recht spricht er die Ansicht aus, daß darin, daß in manchen Chören nur Brust gesungen werde, der Grund liege, daß sie nie ein größeres Werk vollendet durchführen könnten. Eine genaue Befolgung dieser Bemerkungen wird einen Chor gewiß zum erwünschten Ziele bringen. Freilig werden Dilettantenchöre schwerlich mit derartigen Uebungen sich befassen wollen, die in ihrem oberflächlichen Sinn nur naschen wollen, nicht eigentlich genießen, allein von den eigentlichen stehenden Chören, die immer wieder durch frische Kräfte ergänzt werden, kann man mit Recht verlangen, daß sie sich diesen und ähnlichen Studien unterziehen. Und häufig finden wir auch, daß gerade sie es am meisten bedürfen, vorausgesetzt, daß ihnen ein Director vorsteht, der mit der hinlänglichen Intelligenz ausgerüstet ist. Denn nur dann wird ein Chorgesang das erreichen, was von ihm erheischt wird, musikalische Richtigkeit und Schönheit. Das letztere Moment finden wir leider nur zu häufig völlig unbeachtet, und der größte Theil der Singchöre befindet sich in dieser Hinsicht in der tiefsten Misere. — Es bildet das vorliegende Werk den ersten Theil; im zweiten will der Verfasser die eigentliche Theorie des Chores: Behandlung der Chorformen, folgen lassen, dessen baldiges Erscheinen nur wünschenswerth sein kann. —

Em. Klitzsch.

Aus Hannover.

Das neue Theater. Das Museum für Kunst u. Wissenschaft. Die Oper Austin v. Marschner. Gastspiele. Henriette Sontag. Sechs musikalische Abendunterhaltungen. Sonstige Concerte. Aufführung des Messias durch die neue Singakademie. Concert zur Einweihung des Concertsaales im neuen Theater.

(Fortsetzung.)

Das Theater brachte uns eine sehr interessante Neuigkeit, eine neue Marschner'sche Oper in vier Acten, „Austin" betitelt, die bis jetzt, irren wir nicht, vier Mal gegeben worden ist. Die Spannung war groß. Was wird uns Marschner liefern? Welchen Weg wird er eingeschlagen haben? Hat er den Sängern oder dem verwöhnten Publikum Concessionen gemacht? Ist der Text gut? Solche und ähnliche Fragen hörte man dutzendweise. Nach Aufführung der Oper wurden sie beantwortet, theils mit Ja, theils mit Nein. Man kann nicht sagen, daß die Oper vom Publikum nicht mit Beifall aufgenommen worden wäre, es fehlte an Beifallsbezeugungen, an Hervorrufen keineswegs, allein in die wahre warme Stimmung hat sie bis jetzt nicht versetzen können. Während über die Musik die Urtheile, selbst unter den Musikern, verschieden sind, stimmen Alle, Künstler und Laien, darin überein, daß der Text schlecht sei. Von wem er herrührt, wissen wir nicht. Man munkelt einestheils, er habe in höheren Regionen seinen Ursprung gefunden, anderntheils, im Familienkreise des Componisten sei er entstanden. Wir glauben weder an das Eine noch das Andere; wahr bleibt, daß der Text undeutlich, plan- und charakterlos ist. Die Verse sind theilweise nett und fließend geschrieben. Wir können Marschnern die Wahl dieses Textes, auch wenn äußere Rücksichten bei derselben mitgewirkt haben sollten, dennoch nicht verzeihen und behaupten, daß er die Musik zu Grunde richten muß und wird. Da es sehr unerquicklich sein würde, ihn zu zergliedern, so enthalten wir uns des näheren Eingehens auf denselben, wollen indeß auf besonderes Verlangen uns dennoch bereit finden lassen und das Gesagte belegen. Ueber die Musik könnten wir viel Gutes sagen; allein ist nicht das Malen der schönsten Gemälde auf die Wände eines baufälligen Gebäudes ein offenbares Vergeuden von Zeit, Kraft und Talent? Gehen sie nicht bei dem nahen Einsturze mit zu Grunde? Haben sie der Kunst genützt? Hat man sich daran erfreuen, erheben, begeistern können? Wir hätten Marschner, den gerade in der letzteren Zeit des Schicksals Schläge hart betroffen, ihn hätten wir von Herzen gern einen neuen entscheidenden Triumph erleben sehen, einen Triumph, an dem er selbst sich hätte aufrichten können, einen Triumph, der der Kunst zu Gute gekommen wäre und der bei Jung und Alt die Lust zu Nacheiferung erweckt hätte. —

Als Gäste traten auf erstens: Frl. Stubbe. Sie sang die Agathe im Freischütz und die Amine in der Nachtwandlerin, ohne den gehegten Erwartungen zu entsprechen. Sie ist Anfängerin und das zeigt sich in Allem fast zu deutlich. Ihre Stimmmittel sind auch nicht der Art, daß sie mit Glück erste Partien singen könnte. Die Stimme ist zu schwach, auch noch zu unsicher. Sie ist nicht engagirt. Bei neuen En-

gagements sollte überhaupt genau zugesehen werden, daß nicht Silber weggeworfen und Kupfer dafür hingenommen oder Kupfer ausgegeben und Pfennige dafür eingetauscht werden. — Der zweite Gast, der Baritonist Boschi, gastirte im Barbier, in Lucretia Borgia und in Czaar und Zimmermann mit Beifall und ist engagirt. Seine Stimme klingt frisch, seine Gesangsweise ist aber manierirt. Ob unsere Oper an ihm einen tüchtigen Sänger gewonnen, wird die Zeit lehren. Außerdem gastirten noch Frl. Geisthardt vom Theater zu Braunschweig als Rosine im Barbier. Sie zeigte sich als tüchtige Coloratursängerin mit dünner Stimme. Alsdann noch: Frl. Meyer vom Theater zu Cassel, eine sehr brave Sängerin, die viel Beifall erntete. Zugleich eine äußerst angenehme, jugendliche Erscheinung. Warum man unterlassen hat, sie zu engagiren, ist uns unbekannt. Noch trat auf Frl. Hartmann, die im Ganzen mit wenig Beifall sang. Auch Hr. Schifbentner aus Mainz hat in letzter Zeit gastirt, ebenso Frl. Schulz vom Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater.

Vergessen wir aber nicht Frau Henriette Sontag. Sie trat auf in der Nachtwandlerin, in der Regimentstochter, im Barbier und in Figaro's Hochzeit (Susanne). Im colorirten Gesange leistet sie wirklich das Höchste; ihre Cadenzen sind dabei interessant und geschmackvoll. Den höheren Tönen ihrer Stimme fehlt die Kraft und sie gebraucht sie meist nur im mezza voce, das allerdings sehr schön ist, aber doch zu häufig von ihr gebraucht wird. Einen schöneren Triller haben wir noch nicht gehört. Daß in den Jahren, in denen die Sängerin steht, die Stimme nicht mehr die ursprüngliche Frische haben kann, ist natürlich. Die liebenswürdigste Koketterie mit allen Nüancen ist das Charakteristische ihres Spiels und in Rollen von solchem Charakter ist sie in ihrer eigentlichen Sphäre. Einen gewissen Grad von Leidenschaftlichkeit zeigt sie allerdings auch, aber sie ergreift nicht. Die Hannoveraner, von Natur etwas kaltblütig, haben ihre großen Vorzüge natürlich anerkannt, aber in Enthusiasmus sind sie nicht gerathen. Dazu auch hatte die Intendantur die Preise der Plätze ungebührlich und zu unverhältnißmäßig erhöht, so daß das Haus bei den ersten Vorstellungen nichtsweniger als gefüllt war. Bessere Geschäfte machte sie bei den letzten Vorstellungen, nachdem sie die Preise heruntergesetzt. Ein Wink für künftige Fälle! Das Geld spielt nun einmal die Hauptrolle und solche Gewächse will man nicht zu theuer erkaufen.

Als eine wahre Oase in unserer diesjährigen Kammermusik-Wüste erschienen die von den HH. Engel, Kaiser und Lindner im Hanstein'schen Saale veranstalteten musikalischen Soiréen. Sie fanden so großen Anklang, daß, nachdem der erste Cyclus (aus drei Soiréen bestehend) vorüber war, noch ein zweiter veranstaltet wurde, der ebenfalls viel Theilnahme fand. Es wurden Instrumentalsachen von Beethoven, Mozart, Haydn (Trio für Piano, Geige und Flöte), Mendelssohn, Marschner, A. Fesca, Hummel, Schumann, Spohr vorgeführt. Einige Unebenheiten, wie sie immer vorzukommen pflegen, weniger charakteristische Auffassung des einen oder des andern Satzes abgerechnet, wüßten wir nur Gutes über die Aufführungen zu sagen. Daß die Herren auch materiellen Gewinn dabei hatten, freut uns um so mehr, als gewöhnlich bei derartigen Unternehmungen die Hitze mit dem Rauche aufzugehen pflegt. Unterstützt wurden die Concertgeber von Mitgliedern des Orchesters, so wie von Solosängern und Sängerinnen unserer Bühne. Wir wünschen trotzdem, daß wir uns mit dem Arrangement nicht immer einverstanden erklären konnten, daß nächsten Winter ähnliche Soiréen, vielleicht in ausgedehnterer Weise, veranstaltet werden mögen.

(Schluß folgt.)

Ein kleiner Protest in Sachen Wagner's.

Die Nummern 20, 21 und 22 der Berliner Musikzeitung (von Bock) enthalten einen ersten Artikel von Julius Schaeffer über „Richard Wagner's Lohengrin mit Bezug auf seine Schrift: Oper und Drama", den wir der Beachtung empfehlen dürfen. Da Wagner's künstlerische und schriftstellerische Productionen in anderen Zeitschriften bisher immer nur von Faselhänsen in oberflächlichster Weise besprochen worden sind, so haben wir Hrn. Schaeffer unseren Dank dafür auszusprechen, daß er sich die Mühe genommen, Wagner verstehen zu lernen. Nur eines chronologischen Irrthumes macht Hr. Schaeffer sich schuldig, weil er wahrscheinlich Wagner's „Vorwort zu den drei Operndichtungen" nicht gelesen hat: er bespricht nämlich „Lohengrin" mit Bezug auf „Oper und Drama", d. h. er legt an das Kunstwerk aus einer viel früheren Periode Wagner's einen theoretischen Maßstab, den in gewisser Beziehung Wagner allerdings sich selber geschaffen hat, den man billiger Weise aber nur auf seine kommenden Kunstwerke anwenden darf. Das Nichtvorhandensein des Stabreimes im „Lohengrin" hätte Hrn. Schaeffer über diesen Irrthum aufklären können. In der That: wenn man die Theorien in „Oper und Drama" an einzelnen Beispielen aus Wagner's letzten Opern deutlich macht, so verfährt man vollkommen gerechtfertigt, obwohl nicht erschöpfend, denn in diesen

Theorien ist die bisherige Praxis Wagner's mit enthalten. Umgekehrt jedoch darf man nicht verfahren, denn die Theorien, welche Wagner allerdings nicht aus der Luft gegriffen, sondern aus den Ideen zu seinen erst noch zu erwartenden Kunstwerken geschöpft hat, gehen weit über Das hinaus, was im „Lohengrin" der Oeffentlichkeit vorliegt.

T. U.

Kleine Zeitung.

Magdeburg. Nachdem wir kurz vor Ostern von den unter Leitung der HH. Ritter und Wachsmann stehenden Gesangkräften den ersten Theil von Händel's „Israel" hatten aufführen hören, veranstalteten dieselben am 26sten Mai eine Darstellung des ganzen Werkes mit Ausschluß einiger sehr weniger Nummern, deren Weglassung ohne Störung des Zusammenhanges möglich und bei der herrschenden, sehr großen Hitze räthlich war. Das zahlreiche, vielleicht aus 120 Sängern und mehr bestehende Chor löste diesmal seine schwierige Aufgabe in einzelnen Partien noch besser, als das vorige Mal, und lieferte den Beweis, wie es den, das ganze Werk durchdringenden großartigen Geist immer mehr erfaßt und fühlt. Wenn die Unternehmer ein kleineres, zu öffentlichen Zwecken selten oder nie gebrauchtes (übrigens dem Gesange sehr günstiges) Local wählten, so glauben wir nicht zu irren, einen Grund dafür unter anderem auch in der Absicht zu finden, dem großartigen, hier fast vollkommen unbekannten Meisterwerke zunächst bei einer kleineren Zahl Eingang und Würdigung zu verschaffen, um sodann später, gewissermaßen einer tüchtigen moralischen Unterstützung sicher, dasselbe durch Aufführung in einer Kirche Allen zu einem wahrhaft erhebenden Genusse darzubieten. Der Ritter'sche Gesangverein, der den Kern des ersten Chors bildete, trat außer bei den vorgenannten Aufführungen noch in einem Concerte am Bußtage und bei Kirchenmusiken im Dom (worunter unter anderem J. S. Bach's „Ein' feste Burg" am Reformationsfeste) vor die Oeffentlichkeit; sonst beschränkt sich derselbe bei seinen Aufführungen, deren er im letztverflossenen Winter vier hatte: Samson und Messias, jedes zwei Mal, auf den Kreis seiner Mitglieder und deren Angehörigen. — Der Seebach'sche Gesangverein übt gegenwärtig den Elias, zunächst für das bevorstehende Musikfest in Braunschweig, woran sich die Mitglieder zahlreich betheiligen zu wollen scheinen. — Die öffentlichen Vorträge des Domchors unter Musikdir. Wachsmann haben im Dom wieder begonnen. Näheres später. — Unsere Localpresse bekümmert sich, mit Ausnahme des „Magdeburger Correspondenten", sehr wenig, vielleicht gar nicht um musikalisches Leben. Was die „Magdeburger Zeitung" Dahineinschlagendes bringt, besteht in der Regel in einer, irgend einem anderen Blatte entlehnten Notiz über diese oder jene musikalische Curiosität, über diese oder jene Sängerin u. s. w., oder in petitschriftinen „Eingesandts", deren Fundament zum öfteren von nur problematischer Sicherheit sein dürfte; ein eigentliches, wahres Kunstinteresse Derer, die das Blatt zu leiten haben, ist also nur in ziemlich zarter Weise wahrzunehmen. Günstiger hat sich von jeher der „Magdeb. Correspondent" gestellt, der zum öfteren eine Art musikalischer Leitartikel brachte, freilich neben mancher bedenklichen Theaterkritik; und wie es den Anschein hat, will Dr. Keipp, der seit einigen Monaten die Redaction in Händen und das Blatt bedeutend schon gehoben hat, auch hierin entschieden selbstbewußt fortgehen, indem er der Kunst die aufmerksamere Beachtung sichert, die bisher das Blatt im Allgemeinen derselben gewährt hat. So bringt eine der letzten Nummern einen Artikel über Richard Wagner's Opern, der über die für und wider ihn kämpfenden Parteien mit kurzen Worten berichtet, und, wie es scheint, eine Reihe ähnlicher Artikel eröffnen soll. —

Coburg, Juni 1852. Die mehrbesprochene Jubiläumsfeier des 25jährigen Bestehens der hiesigen herzogl. Hofbühne, welche am 1sten Juni hier in festlicher Weise statt fand, ist vorüber. Nächst den Beziehungen, welche dieselbe als Erinnerungsfeier brachte, hatte sie auch ein nicht geringes musikalisches Interesse. Vor Allem ist die Composition der Festouvertüre, und der musikalischen Arrangements zu dem melodramatischen Festprolog, vom Kammermusikus Krämer, hervorzuheben. Der Festprolog: „Erinnerungen" überschrieben (eine Dichtung des Ober-Regisseurs Kawaczynski), erschien mit der musikalischen Begleitung, welche sich den Erinnerungen an die verschiedenen älteren und neueren Opern und Singspiele, bald melodisch anschmiegte, bald die Gegensätze der mannigfachen Kunstrichtungen vermittelte, eben so originell und neu an sich, als überraschend in der Ausführung. Es ward derselbe mit dem allgemeinsten Beifall aufgenommen. — Die darauf folgende Oper Fioravanti's: „Die Sängerinnen auf dem Lande", dieselbe, mit welcher vor 25 Jahren das Coburger Hoftheater eröffnet worden, war als solche zwar für viele Zuhörer ein willkommener Genuß; dauernd auf dem Repertoir erhalten wird sich aber hier dies, in mancher Hinsicht doch etwas veraltete Werk nicht. —

Als eine genußreiche Nachfeier des solennen Jubelfestes, müssen wir demnächst das Concert bezeichnen, zu welchem der k. preuß. Hofpianist Ritter A. v. Kontski, am 3. d. M., im hiesigen Theater veranlaßt wurde. Hr. v. Kontski ist als Virtuos eine bedeutende Erscheinung. Wir hörten von ihm ein Concertstück mit Orchesterbegleitung, Phantasie über die Oper Attila, Lied ohne Worte und Variationen über die böhmische National-Polka, (alles eigene Compositionen) denen er, als ihm am Schlusse rauschender Hervorruf und reiche Blumenspenden zu Theil wurden, noch einen Gallop folgen ließ, in welchem er, gleichwie in den vorhergegangenen Piecen, durch brillanten Vortrag, Kraft, Präcision und Ausdauer in Ueberwindung der rapidesten Schwierigkeiten, Bewunderung erntete.

Blankenburg. Am 22sten Juni feierten die Blankenburger Sänger in Verbindung mit den Halberstädter und Quedlinburger Sängervereinen beim herrlichsten Wetter das fünfte Gesangfest am Fuße der Teufelsmauer. Die Gesänge wurden gut vorgetragen und sprachen meist an, besonders Mendelssohns Lied: „Jägerabschied," das noch spät am Abend wiederholt vorgetragen wurde. Zu dem am 1sten, 2ten und 3ten Juli stattfindenden Musikfeste in Braunschweig werden große Vorbereitungen getroffen, so viel bekannt, werden die Vereine von Magdeburg, Halberstadt, Quedlinburg, Blankenburg, Wolfenbüttel, Goslar, Peine u. A. den mehr als 400 Sängern und Sängerinnen in Braunschweig zur großartigen Aufführung des „Elias" von Mendelssohn sich anschließen. Die Solopartieen werden übernehmen: Frau Dr. Köster-Schlegel aus Berlin, Frl. Sophie Schloß aus Düsseldorf, Hr. Fr. Schmezer aus Braunschweig, Hr. Krause aus Berlin. Solovorträge haben übernommen: Henry Litolff, Carl Müller, Frau Köster, Frl. Schloß und Rosalie Spohr. Am zweiten Concerttage werden die neunte Symphonie von Beethoven und die Ouvertüre zu „Egmont" zur Aufführung kommen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der Bassist Marchesi wird mit seiner Gattin, geb. Graumann, im Laufe des August einen Gastrollencyclus bei der k. Oper in Berlin geben. Auch Frau Viala Mittermayer wird im genannten Monate daselbst noch ein Mal als Statyra, Fides ꝛc. auftreten. Hrn. Marchesi ist übrigens ein Engagement bei der berliner Hofbühne in Aussicht gestellt, wenn er erst der deutschen Sprache mächtig sein wird.

Neueinstudirte Opern. In Paris hat man Mehul's alte Oper: „Irato" mit vielem Erfolge neu in Scene gesetzt. Diese Oper, eine Persifflage des italienischen Genres, wird nicht ohne Grund als die Mutter der heutigen Opéra comique der Franzosen in formeller Beziehung betrachtet.

Vermischtes.

Bei der in diesen Tagen in Berlin statt habenden Versammlung evangelischer Geistlichen soll auch ein Vortrag gehalten werden über die in der Neuzeit angewandten Mittel, den Cultus mit Hülfe der Kunst zu heben. Es dünkt uns schon viel gewonnen, wenn wir bei dieser Gelegenheit nur erfahren, welche Mittel man bisher zu demselben Zweck nicht angewandt hat. Das negative Verfahren, oder gerade herausgesagt, die Hemmschuhe zu erkennen, die man nicht selten tüchtigen Bestrebungen in dieser Beziehung anlegte, würde schon von wesentlichem Nutzen sein, unsere bescheidenen Ansprüche befriedigen.

Das Musikfest in Ballenstädt findet nicht, wie wir in voriger Nummer berichteten, den 25sten und 26sten, sondern den 22sten und 23sten Juni Statt. CM. David spielt nicht, statt dessen Rosalie Spohr aus Braunschweig. Statt des Finale aus Euryanthe singt Frl. Schreck aus Erfurt Arie und Scene mit Chor aus Orpheus.

Schumann's neuestes Werk, der „Königssohn" von Uhland, eine Ballade für Solostimmen und Chor mit Orchester wird in Partitur und Clavierauszug gleichzeitig bei Whistling in Leipzig erscheinen.

Das „Echo" enthält eine Notiz, daß die vielfach künstlerisch verwendete Sage von der Loreley nicht wie andere Mythen dieser Art aus dem Volke stamme, sondern in der Phantasie des Dichters Clemens Brentano entstanden und zuerst in einem wenig bekannt gewordenen Gedichte desselben vorkomme. Es möchte diese Behauptung wohl wenig Grund haben, vielmehr anzunehmen sein, daß Brentano die Sage zuerst ausgeschmückt und dichterisch benutzt hat. Es wäre auch merkwürdig, wenn von dem sagenreichen Rhein gerade ein so interessanter und wildromantischer Punkt, wie der Lorleyfelsen ohne Mythe geblieben wäre, während es doch bekannt ist, daß es nirgend in Deutschland eine nur einigermaßen von der Natur bedachte oder düstere und unheimliche Stelle giebt, an die sich nicht eine Sage knüpfte. Die Erzählung von der Loreley wird wohl so alt sein, als die Rheinschifffahrt, denn nur zu sehr und zu unheilvoll sind früher die Schiffer an diesen ehemals gefährlichen Felsen gemahnt worden.

In Bezug auf die in Nr. 21 d. Bl. enthaltene Recension über Keßlers Sonate, Op. 47, geht uns die Mittheilung zu, daß dieses Werk bereits zu der Zeit geschrieben ist, als der Componist mit Chopin in Warschau lebte, also in den Jahren 1827 — 1832. Daß die Sonate erst jetzt veröffentlicht worden, hat seinen Grund darin, daß Keßler zur Zeit ihres Entstehens keinen Verleger fand.

Musikalischer Kladderadatsch.

Es mehrt sich von Tag zu Tag die Zahl der Vereine, welche die Wiedererweckung des verloren gegangenen „religiösen Sinnes" sich zum Ziele setzen und ein unfehlbares Mittel für diesen Zweck in einer umfassenderen Pflege des „Kirchengesanges aus den vergangenen Jahrhunderten erblicken.

Zwickauer und sein Schuhmacher.

Zwickauer. Lüber Mann: Sü haben mür da enn Paar Stüfeln gemacht, dü üch nücht anzühen kann, weul sü mür dü kleunen Zöhen ennpröffen. Sü müssen mür Das ändern, lüber Mann!

Schuhmacher (rasch). Ach, da wird bald geholfen sein, mein verehrter Herr Zwickauer: wir schneiden die kleinen Zehen weg, dann können die Stiefeln sie nicht mehr einpressen.

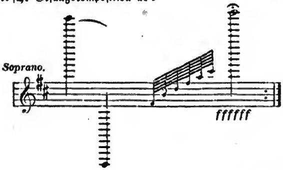
Zwickauer (nach einer Pause). Nun, wönn Sü meunen, lüber Mann, — meunetwögen!

Es darf nun nicht mehr heißen:
„Ein Comödiant könnt'" — sondern:
„Ein **Musikant** wird einen Pfarrer lehren!"

Wolfgang von Göthe.
Musikunverständiger.

Ergebenste Anfrage.

Warum druckt die „Rheinische Musikzeitung" aus dem Berliner „Kladderadatsch" nicht auch die neueste Meyerbeer'sche Gesangscomposition ab?



Die heftigen Ausfälle, mit welchen der Verfasser der „musikalischen Briefe" in Form von Seitenhieben gegen Professor Marx in Berlin zu Felde zieht, gehören keinesfalls zu seinen besseren Einfällen, sind auch namentlich nicht geeignet, sein Incognito zu wahren. An der Gereiztheit dieser Ausfälle merkt man so etwas von Collegialität und entremangerie professorale. — „Sie, Sie haben sich verrathen, Sie sind — derjenige, welcher bei Breitkopf und Härtel in Leipzig ebenfalls eine musikalische Theorie zu publiciren begonnen hat und gegen seinen überlegenen Concurrenten nicht aufzukommen vermochte." Nicht wahr?

Druckfehler-Berichtigungen. Nr. 23, S. 257, Sp. 2, Z. 18 v. u. lies weichen statt reichen. S. 258, Sp. 2, Z. 23 v. o. ist nach „Ansicht" das Wort „nach" einzuschalten. Ebendaselbst Z. 32 v. o. lies Nachahmer statt Nachnahmen.

Für praktische Musiker.

Ueber Natur- und Kunstinstrumente

von

Heinrich Gottwald.

(Schluß.)

Nach allen diesen, aus der Natur dieser Instrumente selbst entlehnten Erscheinungen, sagte ich früher nur die reine Wahrheit, indem ich behauptete: Wir erhielten durch die Ventile keine Kunst-, sondern verpfuschte Naturinstrumente, die in ihrer Grundstimmung schon durch den Ballast der Ventile in ihren Vibrationen beeinträchtigt; (nicht wie Hr. Klitzsch, Band 35, Seite 238, fälschlich anführt, in andere Schwingungsverhältnisse treten) durch den Gebrauch der Ventile aber noch schwerfälliger und schlechter als die Naturinstrumente der gleichen Stimmung geworden. So sind denn die Ventilinstrumente mit ihren erzeugten Naturharmonieen zu unserem künstlichen Tonsysteme eine eben so großartige Lüge, als es die sogenannte neu-romantische Oper, welche sich in Meyerbeer gipfelt, gegenüber dem, von Richard Wagner angestrebten „wahren musikalischen Drama" ist. Dieselbe Unnatur, derselbe Widerspruch mit dem, was es sein will und was es in der That ist, hervorgegangen aus der eitlen Sucht, Etwas usurpiren zu wollen, wozu nicht das Zeug von Haus aus vorhanden.

Langt doch selbst unser temperirtes zwölfstufiges Tonsystem nicht für alle Tonverhältnisse aus, und müssen selbst diese auf den Kunstinstrumenten stereotypen Töne nach ihren verschiedenen charakteristisch-harmonischen Beziehungen (um ein feingebildetes Ohr nicht zu verletzen) abermals temperirt werden, um wie viel weniger die Naturinstrumente mit ihren Naturharmonieen. Geht dieser Uebelstand bei Kunstinstrumenten leichter zu beseitigen, so ist dies dagegen bei Natur- und Ventilinstrumenten, wo die aliquoten Theile der Luftsäule sich nicht verdrängen lassen, viel schwerer, und das unangenehme Ueberschlagen der Töne wird, bei stärkerem Druck und Pressen der Lippen, wo sich sehr leicht höhere aliquote Theile der Luftsäule bilden, nur zu leicht herbeigeführt. Hat z. B. ein Hornist einen solchen Ton zu blasen, der nach seiner charakteristisch-harmonischen Beziehung noch höher als der temperirte sein soll, und der gleichzeitig ein solcher Aliquotton, welcher auf seinem Instrumente noch tiefer als der gleichnamig-temperirte ist, dann könnte der Bläser (der ein feines, leicht ver-

letztes Gehör hat) gelinde gesagt: der Teufel holen. Daher habe man billige Nachsicht mit dem häufigeren Ueberschlagen der Töne bei Messingbläsern! —

Diese Analyse zwischen Kunst- und Naturinstrumenten war durchaus nothwendig, um ein Mal aus der Sache selbst, aus dem innersten Wesen der beiden Instrumente, auf den eigentlichen Grund des Uebels und zu dem folgerichtigen Schlusse zu gelangen: „daß beide Instrumente nach ihrer jetzigen Construction noch mangelhaft und in der praktischen Anwendung eine, ihrer Natur nach eigenthümliche, angemessene, verschiedenartige Behandlung verlangen." So bin ich denn auf dem heutigen Wege zu demselben Endresultat gekommen, als es bei meinem frühern Aufsatze: „Ueber das Horn" der Fall war, und welchen hierauf bezüglichen Satz ich aus gewissen Rücksichten genöthigt war, in die Einleitung meiner diesmaligen Abhandlung aufzunehmen; und in eben diesem Satze sind wir ja, wie es sich endlich herausgestellt, alle einig. Nehmen wir bereitwillig und dankbar alle Verbesserungen auf und benutzen wir dieselben zum Besten unserer Kunst; gehen wir aber auch mit klaren Augen, scharfprüfendem Blick und ohne Vorurtheil an diejenigen Verbesserungen, die eben noch einer Verbesserung bedürfen, wie es in diesem Augenblicke bei den Ventilinstrumenten noch der Fall ist; nur durch klare Einsicht in die Wesenheit eines Gegenstandes kann derselbe gründlich beurtheilt und den noch vorhandenen Mängeln abgeholfen werden. Alles in der Natur geht nach ewigen Grundgesetzen, diese zu erkennen und zu unserm Vortheil zu benutzen, ist unsere größe Lebensaufgabe. —

Da Hr. Rühlmann ferner in seinem letzten Aufsatze, Seite 175, den Wunsch ausspricht, meine Meinung kennen zu lernen, „wie diesem oder jenem Uebelstande abzuhelfen sei": so will ich mich im Nachfolgenden, nach den in meiner jetzigen Abhandlung festgestellten Grundsätzen bemühen, „theoretisch den Weg zu bezeichnen, auf welchem die Ventilinstrumente in gewissen Beziehungen verbessert oder selbst in den Rang der eigentlichen, von mir bezeichneten Kunstinstrumente treten können." Ist die meiner Ansicht entsprechende Theorie die wahre, so muß der nach dieser Theorie vorgeschlagene Weg, wenn die entsprechenden Mittel gewählt werden, eben so zum Ziele führen, als dies bei Chladni der Fall war, der seinen Clavicylinder nicht zufällig, sondern nach theoretischen Grundsätzen absichtlich erfand; oder wie dies in der Astronomie der Fall mit dem Auffinden der sogenannten „Asteroiden" gewesen, deren Vorhandensein durch Analogien, deren Standort im Weltenraume mit mathematischer Genauigkeit angegeben wurde; von deren wirklicher Existenz man aber erst nach Verbesserung der astronomischen Instrumente, die vollständige Ueberzeugung hatte. —

Die eine Verbesserung könnte dadurch bewirkt werden: „daß die Ventile nicht wie bis jetzt, innerhalb der Hauptluftsäule in Verbindung zu derselben treten, sondern durch eine Vorrichtung, welche die Verbindung gleich vom Anfange der Luftsäule auf ähnliche Art bewirkt, wie dies durch das Aufsetzen des Bogens bei den einfachen Naturinstrumenten geschieht." Auch müßte bei diesen, den Anfang der Luftsäule bildenden Ventilen darauf gesehen werden, daß die Bogenform so viel möglich beibehalten würde. Kann eine derartige Vorrichtung getroffen werden (woran ich durchaus nicht zweifle), welche auf diese Art die Luftsäule vom Anfang verlängert, so ist die Natur und natürliche Behandlung des einfachen Naturinstrumentes auf das Ventilinstrument übertragen, und würde demnach kein verpfuschtes Naturinstrument mehr sein, wenn dasselbe auch deshalb nicht in die Reihe der übrigen Kunstinstrumente übertritt. Die Eintheilung der Luftsäule in ihre aliquoten Theile würde durch den im Anfange beginnenden Zutritt des Ventils eben so regelmäßig und auf dieselbe schnelle Art, wie bei dem einfachen Naturinstrumente bewirkt werden; alle Töne würden sich schneller bilden, leichter ansprechen und ohngeachtet der Ventile Nichts an ihrem natürlichen Hornklange einbüßen. Der einzige Uebelstand, den ein solches Instrument dann noch hätte, wäre nur der: daß wir eben nur Naturharmonieen erhielten, die aber durch Combinationen der verschiedenen Ventile untereinander, in ein, unserm künstlichen Tonsysteme so ziemlich entsprechendes Verhältniß gesetzt werden könnten.

Auch wäre es, um jeden harmonischen Uebelstand zu beseitigen, zweckmäßig, zwei verschiedene Normalhörner, ein tieferes und ein höheres festzustellen, wovon das erstere mit einer durchschnittlich etwas weiteren Mensur, der Reinheit und Fülle des Tones des Secondhornes ebenso, als das zweite, mit einer durchgängig etwas engern Mensur, den Ansprüchen des höheren Primhornes entsprechend wäre. Das tiefere Normalhorn könnte seiner Grundtonart nach z. B. ein E-Horn, das höhere ein F-Horn sein. Erweist sich dieser Vorschlag als praktisch und würden diese zwei, eine Quart auseinanderliegenden Grundstimmungen bei den Bläsern festen Boden fassen, oder in conventioneller Weise als allgemeine Grundsätze festgestellt: „dann hat kein Componist mehr nöthig, die Stimmung vorzuschreiben; jede Note wird so geschrieben wie sie klingt; der Bläser weiß nach seinem höheren oder tieferen Horn, wie er alle Töne zu erzeugen hat und nimmt von seinem c, e, g, auf ewig Abschied." — Das Gesagte ist auf alle Ventilinstrumente anzuwenden. — Der zweite,

aus der Theorie und Definition der Kunstinstrumente hervorgehende Vorschlag wäre der nachfolgende: Als Grundgesetz müßte das natürliche Verhältniß der Naturinstrumente mit ihren Aliquottönen gänzlich beseitigt und eine solche Vorrichtung an dessen Stelle gesetzt werden, welche nach Maßgabe der Höhe und Tiefe des Tones, einem jeden derselben, die ihm entsprechende eigene Luftsäule zuweist, oder nur den Gebrauch des ersten Aliquottones, der unserm Tonsysteme vollkommen harmonischen Octave erlaubt, wie wir dieses an dem Kunstinstrumente der Flöte auch gesehen haben. Bei der Verkürzung der Luftsäule nach diesem Prinzipe müßte der Ton jedes Mal dort seinen Ausgang aus dem Instrumente bekommen, wo er seiner Höhe oder Tiefe nach liegt.

Da nun aber der Schalltrichter dieser Instrumente als nothwendiges charakteristisches Tonbildungsmaterial bei jedem der einzelnen Töne, oder bei jeder abgekürzten Luftsäule, nothwendiger Weise zugleich in Wirksamkeit gesetzt werden müßte: so dürfte aus diesem Grunde der Ausführung dieses Vorschlages eine bedeutend größere Schwierigkeit im Wege liegen, als dem erst „angeführten." Ob aber die jetzige Form der Naturinstrumente die Ausführung des letzten Vorschlages erlauben; ob wir ferner nach Veränderung der jetzt gebräuchlichen Form mit Anwendung meines Vorschlages, dem Klange nach, nicht vielleicht ein ganz anderes Instrument erhalten würden, wage ich bis jetzt noch nicht zu entscheiden. So viel aber steht fest: „daß ein solches Instrument dann wirklich und nicht bloß scheinbar in die Reihe der Kunstinstrumente übertritt, dessen Stimmung unserem Tonsysteme ganz entsprechend gebildet werden könnte; dessen Töne in der Entwickelung eben so schnell vor sich gehen und leicht zur Ansprache kommen würden, als dies bei den anderen Kunstinstrumenten seither statt findet." —

Von uns Musikern vom Fach können in der Regel nur die, aus der Erkenntniß der Natur der Instrumente hervorgegangenen theoretischen Vorschläge zur Verbesserung derselben gemacht werden; die praktischen Versuche bleiben der Einsicht, Geschicklichkeit und dem Eifer der vorurtheilsfreien Instrumentenmacher allein überlassen. Wäre ich ein Herr von Heeringen, ich würde statt der neuen musikalischen Notirungsmethode ein Kapital auf Versuche der angeführten Art verwenden, womit der praktischen Musik jedenfalls mehr gedient wäre. Unterdessen sollte es mich ungemein freuen, wenn die vorliegende Arbeit auch nur in einiger Beziehung Nutzen verschaffte und zur Vervollkommnung der Ventilinstrumente Etwas beitragen würde.

Hohenelbe, am Fuße des Riesengebirges.

Am 1sten Mai 1852.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente mit Pianoforte.

Rob. Volkmann, Op. 5. Trio in B-Moll für Piano, Violine und Violoncell. Pesth, Rózsavölgyi u. Comp. 4 Fl. C.M.

Für Pianoforte.

L. v. Beethoven, Op. 89. Polonaise für Pianoforte. Wien, Mechetti. 10 Ngr.

Es ist dies eine neue sehr hübsch ausgestattete Ausgabe des Beethoven'schen Werkes. Auch ein vierhändiges Arrangement ist davon in derselben Verlagshandlung erschienen.

W. Anton Metzler, Op. 2. Vier Charakterstücke für das Pianoforte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Wir haben das Streben des Componisten bereits bei dem Erscheinen seines ersten Werkes lobend anerkannt und wir können dies auch bei dem zweiten. Streift er auch hin und wieder noch etwas an Mendelssohn und Schumann an, so zeigt er doch im Ganzen eine Selbstständigkeit, die man bei ersten Werken junger Componisten nicht oft findet. Die Melodien in diesem Werkchen sind frisch, ihre Behandlungsweise natürlich und ungesucht. Obgleich die Ausführung dieser Charakterstücke bei der einfachen Behandlung des Instrumentes keine besonderen oder gar monströsen Schwierigkeiten darbietet, so verlangen dieselben doch einen Spieler, der es versteht richtig aufzufassen und verständnißvoll vorzutragen. Besonders lobend ist hervorzuheben, daß der Componist mit sparsam verwendeten Mitteln mehr zu erreichen vermag, als viele Andere mit

einem Schwall von Noten. Wir wünschen, daß Hr. Metzler auf dem betretenen Wege auch ferner weiter gehen möge.

M. Weitz, Sechs Fugen für Pianoforte. Wien, Mechetti. 20 Ngr.

Lieder und Gesänge.

R. Franz, Op. 12. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Offenbach, J. André. 1 Fl. 30 Kr.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

J. Fr. Dupont, Op. 8. Frühlings- und Herbstklänge. Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Rotterdam, W. C. de Vletter. Partitur 1 Fr. 40 Cts., Stimmen 1 Fr. 60 Cts.

Fr. Messer, Op. 10. Sechs vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß ohne Begleitung. Offenbach, André. Partitur 2 Fl. 24 Kr., einzelne Stimmen 24 Kr.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien

im Verlage von **Jos. Aibl** *in München.*

(Nova Nr. 34 vom 15. Mai 1852.)

Album pour le Piano. Compositions par A. Goria et A. de Kontski. 2 fl. 42 kr.

Aurora. Samml. auserl. Ges. m. Begl. d. Pianof. Nr. 3. Russ. Volkslied: Der rothe Sarafan; Nr. 4. Volkslied: Mutterseelen allein; Nr. 5. Romanze: Die blauen Augen (Arnaud). à 18 kr.

Brunner, C. T., Opern-Flora. Auswahl bel. Opern-Melodien f. d. Pianof. z. 4 Händen. Op. 202. Nr. 7—12. à 36 kr.

———, Op. 227. Fant. brill. et non diff. s. d. motifs de l'Opéra: L'enfant prodigue (Auber) p. Piano à 4 ms. 1 fl. 12 kr.

Casino. Sammlg. von Opernstücken, einger. f. kleines Orchester. 22. Liefg. Robert der Teufel (Meyerbeer), 3 fl. 18 kr.; 23. Liefg. Ernani (Verdi), 6 fl.

Duetten f. Guitarre u. Pianoforte. Unterhalt. Tonstücke versch. Characters. Nr. 1. Mazurka, Mertz, J. K., Op. 40, 36 kr.; Nr. 2. Barcarole, Mertz, J. K., Op. 41, 36 kr.

Echo de l'Opéra. Collect. de Potpourris s. d. thèmes d'Opéras p. Piano seul. Livr. 68. L'enfant prodigue (Auber), arr. par Brunner, C. Th. 1 fl. 12 kr.

Erato. Auswahl bel. Gesänge mit leicht. Begl. der Guitarre. Nr. 4, 5, 6. Lieder in oberbayer. Mundart (Kobell) von Lachner, V.; Nr. 7. Favoritarie a. d. Oper: Die beiden Füchse, von Mehul; Nr. 8. Russ. Volkslied: Der rothe Sarafan; Nr. 9. Steyr. Volkslied: Hoch vom Dachstein; Nr. 10. Romanze a. d. Oper: Richard Löwenherz, von Grétry; Nr. 11. Romanze: Die blauen Augen, von Arnaud. Nr. 4—9, 11. à 27 kr., Nr. 10. 12 kr. (4 Ngr.)

Figaro. Auswahl bel. Melodien f. Pianof. im leichtest. Styl einger. von Baumgartner, A. 2. Band. 17., 18. Heft. a 27 kr.

Führer, R., 6 kurze Messen f. Sopran, Alt, Tenor, Bass m. willk. Begl. d. Orgel. Nr. 5 in C, Nr. 6 in Es. à 1 fl. 48 kr.

Kontski, A. de, Op. 47. L'Isolement. Méditation p. Piano. 45 kr.

———, Op. 55. Sans espoir. Méditat. p. Piano. 36 kr.

———, Op. 83. Murmure de la source. Médit. p. Piano. 36 kr.

Lemoine, H., Theor. pract. Klavierschule. Zum Gebrauche in Instituten u. zum Selbstunterrichte. 2. Auflage. 1 fl. 48 kr. netto.

Mozart, W. A., Offertorium in Festo St. Joannis Baptistae quatuor vocibus junctis 2 Violinis, Violono et Organo descriptum. Nunc primum in lucem edidit, versione germanica et praefatione illustravit Dr. Carolus Schafhaeutl. Partitio. 1 fl. 30 kr. (Die ausgeschr. Stimmen 1 fl. 30 kr.)

Münchener Liebl.-Stücke f. Pianof. Nr. 71. Steyr. Volkslied: Hoch vom Dachstein; Nr. 72. Romanze a. d. Oper: Richard Löwenherz, von Grétry. à 18 kr.

Opernfreunde, die, Ausgew. Melodien f. Violine mit Begleit. des Pianof. übertragen von Hom, C. Th. Op. 7. Nr. 2. I. Abth. Der Prophet (Meyerbeer); Nr. 3. II. Abth. idem. à 1 fl. 12 kr.

Operngeiger, die, Ausgew. Melodien f. 2 Violinen übertragen von Hom, C. Th. Op. 6. Nr. 2. I. Abth. Der Prophet (Meyerbeer); Nr. 3. II. Abth. idem. à 54 kr.

Opern-Musik im Salon. Die besten u. bekanntesten Opernstücke u. Ouverturen einger. f. Pianof. z. 4 Händen, Violine, Flöte u. ad lib. Violoncelle. 2. Liefg. Ouverture a. d. Oper: Fidelio (Beethoven), einger. von G. v. Ruf. 2 fl. 6 kr.

Ortner, A., Drei Gesänge (Sopran u. Alt) m. Begl. d. Pianof. 1 fl. 21 kr.

Portefeuille für Guitarrespieler. Leichte u. effectvolle Unterh.-Stücke nach Opern- u. Lieder-Melodien bearbeitet f. Guit. von Mertz, J. K. Op. 30. 9. Heft. Belisar, Oper von Donizetti. Op. 31. 10. Heft. Des Teufels Antheil, Oper von Auber. Op. 34. 11. Heft. Das Blümlein, Lied von Proch. Op. 35. 12. Heft. Die Nachtwandlerin, Oper von Bellini. à 45 kr.

Potpourris nach Melodien d. beliebtest. Opern f. Pianof. z. 4 Händen. Nr. 38. Die Zigeunerin, von Balfe. 2 fl. 42 kr.

Sammlung von Ouverturen f. 2 Viol., Viola u. Violoncelle einger. von G. v. Ruf. Nr. 3. Die Haimonskinder, von Balfe; Nr. 4. Das Nachtlager in Granada, von Kreutzer; Nr. 5. Der Ahnenschatz, von Reissiger. à 1 fl. 30 kr.

Terpsichore. Unterh. Tonstücke nach Motiven vorz. beliebter Ballete f. Pianof. z. 4 Händen. Nr. 1. Gisella, von Adam. 2 fl. 42 kr.

Meyerbeer, G., Miniatur-Büste, in Stearin-Masse, 5½ Zoll hoch. 54 kr. netto.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Sechsunddreißigster Band. № 26. Den 25. Juni 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Wilhelm Baumgartner, Op. 11. Sechs Lieder für vier Männerstimmen. — Leipzig, Bartholf Senff. Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Ueber die quantitativ reiche Männergesangsliteratur ist schon vielfach gesprochen worden, daß wir aber qualitativen Reichthum besäßen, ist meines Wissens von Niemand noch behauptet worden und dürfte auch schwerlich von Jemand nachgewiesen werden. Es giebt zwar eine hübsche Anzahl von guten Liedern für Männerchor, indessen Desjenigen, was musikalischen Werth beanspruchen könnte, äußerst Weniges. Der Grund davon liegt weniger in dem Unvermögen, als theils von Seiten der eigentlich dazu berufenen Componisten in einer gewissen Hast, sich bald einen Namen zu machen, indem die tieferen Intentionen der Sucht nach Popularität geopfert werden, theils daran, daß so viele der Composition von Männergesängen sich hingeben, die über den Dilettantismus nicht hinausgekommen sind, die mit einem Bischen Leichtigkeit in der Behandlung, mit leidlich hübscher Melodie Alles gethan zu haben meinen. Leider befinden sich unter Denen, die grundsätzlich das Bessere dem Götzenbilde eines wohlfeil erkauften Ruhmes opfern, viele unserer Männergesangscomponisten, welche die Kraft zu Höherem besitzen, aber bereits von der Frivolität des Tagesurtheils bestochen auf der einmal betretenen Bahn umzukehren nicht Muth genug haben. So muß man unter zehn, zwanzig Heften, die der litterarische Markt uns zuführt, herumsuchen, ehe nur eins sich findet, an dem man rechte Freude haben kann. Das vorliegende Werk von W. Baumgartner rangirt unter den Besseren. Der Componist hat Talent und zeigt Gewandtheit in der technischen Behandlung. Auch da, wo er von der gewöhnlichen Bahn nicht viel abweicht, verfällt er doch nicht in's Gewöhnliche; sein Ausdruck hat immer etwas Bestimmtes und Entschiedenes; zeigt er sich auch nicht immer neu und selbstständig, so ist er doch wahr und spricht sich mit fester Männlichkeit aus. Die einzelnen Lieder sind Nr. 1 „An mein Vaterland", von Gottfried Keller — kräftig gehalten, aber nicht ungewöhnlich — Nr. 2 „Nachtgesang" von Göthe (O gieb vom weichen Pfühle), zählt zu den besten im Hefte, einfach, aber von eindringender Wahrheit und Empfindung — Nr. 3 „Leicht Gepäck" von Herwegh — nähert sich mehr der hergebrachten Weise, aber es entschädigt durch seine Frische und Natürlichkeit — Nr. 4 „Abschied" von J. Kerner — gleichfalls einfach, wie Volksweise, aber es hat zu wenig Wärme und Schwärmerei, welche Nr. 5 „Ständchen" von H. Cramer, in voller Blüthe entwickelt, mit Nr. 2 das beste der Sammlung; Nr. 6

„Warnung vor dem Wasser" von W. Müller, ist von guter Laune, ohne eine besondere Pointe durchblicken zu lassen.

Wilhelm Tschirch, Op. 27. Der 24ste Psalm für vierstimmigen Männerchor mit Solo. — Magdeburg, Heinrichshofen. Preis 10 Sgr.

Es hat der Componist den Schwung und die Kraft, die in den Worten dieses Psalms liegen, in markigen Zügen wieder gegeben. Die Harmonien sind einfach und schreiten, wie es die Würde des Ganzen erheischt, in wohlberechneter Bedeutsamkeit einher. Eine complicirte Stimmenführung würde auch dem Geiste des Ganzen unangemessen gewesen sein, von der sich mancher Componist noch nicht lossagen will. Der Männergesang wirkt nur durch Einfachheit; in ihr aber Inhalt auszusprechen, ist eben die Aufgabe. Der vorliegende Psalm entspricht dieser Forderung und ist Männervereinen zu empfehlen, da für gewisse kirchliche Feierlichkeiten Compositionen dieser Art nicht im Ueberflusse vorhanden sind. Das Ganze besteht aus einem Satze (alla breve con spirito). Insbesondere wird die Mitte sich wirksam erweisen — erhebt ihr Thoren das Haupt. — Das Solo beansprucht nur acht Takte, — wer ist der König der Ehren — worauf das Tutti in ff die Antwort Jehovah, der Götter Gott, daherbraust.

Für gemischten Chor.

C. Kuntze, Op. 10. Nr. 1. Wanderlied. Chor-Album. Sammlung vierstimmiger Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Magdeburg, Heinrichshofen. Preis 12½ Sgr.

Ein Lied ohne besondere Physiognomie, heiter aber nichts Charakteristisches an sich tragend. Die Melodie ist ansprechend und wohlklingend. Dem Texte hätte noch mehr abgewonnen werden können. Der Anfang frappirt etwas; die zweite Hälfte des zweiten Taktes (so auch bei der Wiederholung) erwartet das Gefühl anders geführt; das Zurückkommen auf den Gang des ersten Taktes stört und läßt vermuthen, daß der Componist das musikalische Fortspinnen nicht in erwünschter Weise gefunden und nun wohl oder übel die Form in vorliegender Weise gewählt habe.

Sophie Seibt, Op. 2. Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Leipzig, Whistling. Preis 1⅓ Thlr.

Es spricht aus diesen Liedern viel Studium, wie denn so häufig componirende Frauen mit einer gewissen Aengstlichkeit und peinlichen Sorgfalt beim Schaffen zu Werke gehen. Hierbei geschieht es denn, daß ihnen die Naivetät verloren geht und an Stelle einer sorglos schaffenden Phantasie die Reflexion tritt. Den Eindruck machen auch vorliegende Lieder. Man liest unverkennbar heraus, daß die Componistin Talent hat und nicht ohne Phantasie ist, denn man findet einige schöne Blüthen darin, die uns poetische Stimmungen zuwehen, allein die Eindrücke davon werden bald wieder verwischt durch eine gewisse Trockenheit, die der berechnende Verstand mit seiner Weisheit darüber ausbreitet. Betrachten wir das Einzelne ein wenig. Nr. 1 „Glockentöne" hat einen ganz poetischen Anfang, die Melodie athmet Innigkeit und blüthenreiches Leben, der weitere Verlauf dagegen zeigt ein merkliches Abnehmen aller derjenigen Eigenschaften, die eine poetische Composition charakterisiren. Mit dem Verarbeiten des Gedanken verflüchtigt sich auch die Poesie und es bleibt bei dem einen guten Gedanken. Die Componistin hat sich durch die allzugroße Sorgfalt die Begeisterung für das Folgende verdorben und der schöne Schluß („Für dein selig Auferstehn, Mutter Erde, woll'n wir beten") hat sich mit einer kalten Phrase begnügen müssen. Abgesehen davon, daß Nr. 2 „auf dem Teich, dem regungslosen" allzu subjectiv ist für die mehrstimmige Behandlung, so trifft auch zu wenig das grüblerische Element desselben die Stimmung des Gedichtes; Lenau'sche Poesie verträgt sich nicht mit solcher erarbeiteten Musik. Besser gelungen ist Nr. 4 „Die Sennin", es hat charakterische Färbung schon durch den Rhythmus und das bestgelungene ist Nr. 5 „Auf eines Berges Höhen". Hier ist Empfindung und natürlicher Ausdruck, der Fluß derselben wird nicht unterbrochen. Daß die Componistin das Hein'sche „Du bist wie eine Blume" als Quartett behandeln konnte, zeugt nicht von ästhetischem Takte. Kommt nun außerdem noch dazu, daß die Auffassung desselben völlig verfehlt, die Melodie das Resultat detonirter Stimmung ist, so bedarf es keines weiteren Nachweises für die obige Behauptung.

G. Rebling, Op. 13. Nr. 1. Der 12te Psalm für 2 Soprane, 2 Alt, 2 Tenöre und 2 Bässe. — Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur 15 Ngr. Singstimmen 10 Ngr.

— — —, Nr. 2. Der 85ste Psalm für 2 Sopr., 2 Alt, 2 Tenöre und 2 Bässe. — Ebendaselbst. Partitur 20 Ngr. Singstimmen 20 Ngr.

Sowohl der Geist dieser Psalmen, als auch die Behandlung in technischer Hinsicht verdienen auszeich-

nende Anerkennung. Nicht blos ist die Auffassung im Allgemeinen eine den Texteswort̲en angemessene, sondern auch das specifisch Kirchliche ist darin auf eine höchst gelungene Weise zur Darstellung gebracht. Lange nicht ist uns durch Kirchencompositionen solche Befriedigung geworden, als durch diese Beiden. Denn während häufig nicht nur nicht das kirchliche Element verfehlt ist, sondern entweder geradezu Profanes oder doch wenigstens hergebrachte Trivialitäten zum Anhören uns aufgenöthigt werden, spricht sich in diesen Psalmen jener stille, von dem Weltlichen abgezogene Sinn auf eine so schöne Weise aus, daß er die vollste Befriedigung in dem Hörer hervorruft. Hinsichtlich des Technischen ist die weise Oeconomie hervorzuheben, die der doppelchörigen Behandlung zu Theil geworden; beide Chöre sind zweckmäßig auseinander gehalten, wo es der Sinn erheischt und was vorzüglich hervorzuheben, im Ganzen ist Fluß, nirgends Schwülstigkeit zu bemerken oder mit Absicht herbeigeführte Modulationen, oder schwierige Stimmenverflechtung u. dergl.; Alles fließt in klaren, leicht ausführbaren Harmonieen, was zugleich ein Beweis für die Wahrheit im Ausdrucke ist; es ist dem Componisten alles leicht aus dem Herzen geflossen und wird demnach wiederum leicht den Weg zum Herzen finden. Sie seien den Kirchenchören und Gesangvereinen angelegentlich empfohlen.

Em. Klitzsch.

Aus Paris.

Von August Gathy.

I.

Concerte.

Wie in dem diesjährigen Bericht unsere bisher übliche Folge in umgekehrter Ordnung erscheint und der Besprechung der Bühnenleistungen die der Concerte vorangeht, so wollen wir auch in dieser die neue Ordnung eintreten lassen, d.h. mit den Leistungen der Solisten beginnen, um von den Einzelvirtuosen zu den größeren Musikaufführungen, der Kammermusik und den Concertgesellschaften überzugehen.

Clavier und Geige spielten die Hauptrolle. Oben an in erster Linie stehen, ersteres vertretend, Wilhelmine Clauß und Frl. Magdalene Gräver; letzteres, Ernst, Leonard und Bazzini. Wilhelmine Clauß und Ernst eröffneten den Reigen und feierten Beide glänzende Triumphe.

Wilhelmine Clauß, in welcher bekanntlich schon bei ihrem ersten, durch einen herben Verlust so unerwartet und schmerzlich unterbrochenen hiesigen Auftreten die Pariser mit richtigem Tact eine im Durchbruch begriffene bedeutende künstlerische Individualität erkannten und aufmunternd begrüßten, hatte sich, von einer mütterlichen Freundin aufgenommen, unter Frankreichs südlichem Himmel in stiller Abgeschiedenheit mit der ganzen Wucht des so plötzlich über sie hereingebrochenen Schicksals um so ernster und eifriger wieder der Kunst zugewendet, als sie dadurch einem von der sterbenden Mutter ausgesprochenen Wunsche entsprach. Dies glückliche Zusammentreffen begeisternder Pietät mit dem angeborenen Beruf in der reichbegabten Natur hatte denn auch die herrlichste Entfaltung der schönen Anlagen zur Folge und die Festigung einer hervorragenden künstlerischen Individualität. Daß die erfahrenen Seelenkämpfe, die in der Ausübung der Kunst ihre Versöhnung gefunden, die Tiefen der Gemüthswelt erschlossen und das schöne Talent in hohem Grade der Reife entgegengeführt hatten, ward nunmehr an jeder Leistung der jungen Künstlerin offenbar. Die vollendete Technik, die in der Ausführung Bach'scher Fugen, Scarlatti'scher und ähnlicher Musikstücke noch am allerreinsten zur Geltung kam, und die allein in ihrer Schönheit manchem anderen Pianisten genügt hätte um sich Künstler zu dünken, verschwand in dem Vortrag von Werken anderer Gattungen, namentlich Beethoven'scher Sonaten und Chopin'scher Compositionen gänzlich unter dem überwiegenden Eindruck der tiefen Auffassung und des übersprudelnden geistigen Lebens, umduftet vom schaffenden Genius der Poesie. Dieser Fülle der Phantasie und des jugendlichen Feuers, der eine höhere harmonische, letzte Ponderirung noch bevorsteht, dürften, neben den aus solchem Reichthum fließenden Vorzügen, vielleicht auch die wenigen kleinen Mängel beizumessen sein, die ich hier ganz unbefangen und in gutem Vertrauen rüge, weil sie dem Glanz der ganzen Erscheinung keinen Abbruch thun; ein Fingerweis, der sich ausdrücklich auf die zu starke, und daher an das Melodramatische grell anstreifende Färbung der einen Baßstelle im Andante, und auf das zu rasche, die sich wiederholenden charakteristischen beiden rhythmischen Schläge bei solcher Uebertreibung verschlingende, Tempo des Finals der sonst mit gewaltigem Schwung meisterhaft ausgeführten Cis-Moll Sonate bezieht.

Außer den genannten Meistern spielte die Concertgeberin Thalberg (Sonnambula), durch welchen sie die Tonfülle des Erard'schen Instruments am wirksamsten zur Geltung brachte, Mendelssohn (Presto und Lieder ohne Worte), Stephen Heller (Saltarello), Ferd. Hiller (neue rhythmische Etüde), Dreyschock (Rhapsodien), Chopin (Notturno), letzteren ganz mit der Innerlichkeit und Schwärmerei, mit welcher sich der Verstorbene in seine Tonwelt zu versenken pflegte,

nächst Clara Wieck am besten; auch Liszt spielte sie, und nicht allein seinen Antheil am Hexameron, womit sie von Paris Abschied nahm, sondern seine Phantasien über „Lucia" und „Don Juan", letztere auf Verlangen sogar zwei Mal. Von der Ueberzeugung, daß Liszt'sche Compositionen nur von Liszt vorgetragen werden müssen und von keinem Anderen, am allerwenigsten von Frauen, hat auch sie, trotz des damit eingeernteten Beifalls, mich, und wohl auch Andere, nicht abbringen können. Wilhelmine Clauß gab im Laufe der Saison drei in jeder Beziehung glänzende und, was hier ein seltener Fall, auch ergiebige Concerte, nächst Ernst's die glänzendsten, und spielte fast allabendlich in den Salons der höheren Gesellschaft und der Künstlerelite, wo man sich förmlich um sie riß.

Frl. Magdalene Gräver, eine junge Künstlerin aus Amsterdam von deutscher Abkunft, erwies sich gleich bei ihrem ersten Erscheinen im November v. J. in einer Matinée bei Erard als eine zu den besten gehörende Pianistin. Beethoven'sche Sonaten, Bach'sche Fugen, Chopin'sche Präludien, Etüden von Moscheles, Aloys Schmitt und Charles Mayer trug sie mit Geist und Besonnenheit und ungewöhnlicher Fertigkeit vor; mit ausgezeichneter Technik auch andere Compositionen, wie Litolff's erstes und Beriot's zweites Trio, Liszt's chromatischen Galopp, Thalberg's Phantasie über die Stumme, Gottschalk's Maneevillero u. dergl. m. Kraft und Energie, Fülle des Tons sind Eigenschaften, die sie in hohem Grade besitzt, doch scheint ihr noch die Weihe abzugehen und die Anmuth, die in den zarteren Regungen des Gefühls ihren Ursprung hat und ihre Abstufungen findet. Ihr Vortrag ist noch bis jetzt mehr ein ernster, solider, als ein poetischer; wie denn überhaupt bei ihr Alles eine gewisse Strenge hat und den Stempel des Ernstes und der Würde trägt. Außer jener Matinée gab sie zwei Concerte bei vollem Hause und wohlverdienter Anerkennung; auch trat sie in anderen Concerten, z. B. in Leonard's, dann im Cercle musical des Cäcilienfaals, wo sie Hummel's A=Moll Concert ausgezeichnet vortrug, und überdies in höheren Cirkeln mit ungewöhnlichem Beifall auf. Ein Mißgeschick gewissermaßen war für sie, die gänzlich Unbekannte, das Zusammentreffen mit der hier schon beliebten und gefeierten Wilhelmine Clauß, ohne welches sie ganz anders durchgedrungen wäre und gewiß den ersten Rang eingenommen hätte. Daß sie in nächster Saison zu voller Geltung kommen wird, leidet keinen Zweifel.

Und da wir nun einmal bei den Damen stehen, so wollen wir noch der ausgezeichneteren gedenken, die sich im Laufe der Saison mehrfach hören ließen, als da sind: Frl. Louise Mattmann, Schülerin Kalkbrenner's mit des Meisters schönem Anschlag; zeichnet sich vor den Meisten aus durch Innerlichkeit und seelenvollen Vortrag Beethoven's; Mad. Massart, Gattin des Geigers und Professor am Conservatoire, reiner Styl, feiner geschmackvoller Vortrag, Kraft und Feuer; Charlotte de Malleville, tüchtiges Spiel, aristokratisch sauberer, aber etwas kalter Vortrag, in ihrer Art ausgezeichnet, aber ermangelnd des poetischen Hauchs; Frl. O'Meare, die ich nicht gehört, jedoch von ihren Bewunderern sehr hoch gestellt wird; Frl. Josephine Martin, die in den letzten Jahren viel gewonnen hat, nur eins nicht: Innerlichkeit und den angemessenen Vortrag; ihr Spiel bleibt ein zuweilen anmuthiger, selbst spiritueller glänzender Mechanismus. Diese Damen gaben bei sich zu Hause mehr oder minder interessante, meist sehr besuchte Matineen oder Soiréen, Frl. v. Malleville überdies mit den HH. Maurin, Mas, Ney und Leboue im Pleyel'schen Saale vier öffentliche Sitzungen, worin besonders Beethoven'sche Trios, Sonaten rc. ausgeführt wurden. Von Mad. Farrene reden wir später. Zum ersten Mal im Januar bei Pleyel erschien in einem glänzenden Kreise von Zuhörern aus der höheren Gesellschaft und allem hier anwesenden russischen Adel, sogar von der gesangskundigen Fürstin Labanoff unterstützt, eine Dame Roubaud de Cournand, dem Rufe nach eine talentvolle Pianistin aus Chopin's Schule, (unter der Rubrik Schüler oder Schülerin Chopin's tritt jetzt, nach dessen Tode, Alles auf, was irgend einen Fetzen von seinem Unterrichte wegschnappen konnte), und trug unter Begleitung der trefflichen Alard und Franchomme Mozart'sche und Beethoven'sche Trios vor. Das Wagniß eines ersten öffentlichen Auftretens lastete Anfangs so beängstigend auf der jungen Frau, daß sie inmitten des sehr gelungenen und ausdrucksvollen Vortrags Chopin'scher Etüden von überhand nehmender Aufregung übermannt abbrechen und plötzlich das Clavier verlassen mußte. Eine mit Naturanlagen versehene, aber über ihre Kräfte hinaus ringende und von künstlerischem Ehrgeiz getriebene junge Dame, von der schon voriges Jahr berichtet wurde, Frl. Juliette Dillon, wie sie sich in der Künstlerwelt und am Fuße ihrer kritischen Journalberichte nennt, oder vielmehr Godillon, wie sie eigentlich heißt, dieselbe, die mit dem absonderlichen Rufe einer außerordentlichen Orgelspielerin und dem noch seltsameren einer wohlbestallten Organistin an der Kathedrale zu Meaux nach Paris kam und hier leider in einen Kreis von Journalisten gerieth, die durch übermäßige Lobpreisungen ihre Eitelkeit nährten und durch Unwissenheit und Verkennung des Wesens der Musik ihren Phantasieinstinct

auf falsche Wege brachten, gab, nachdem sie durch den originellen Einfall Hoffmann's Phantasiestücke in Noten zu übertragen einiges Aufsehen erregt und das musikalische Feuilleton des „Abendmoniteurs" errungen hatte, erst auf Einladung eine sehr zahlreich besuchte Improvisationssoirée, worin die Schriftstellerwelt den Vorrang hatte und das Wort führte, und ihr von Peter und Paul die unsinnigsten Aufgaben gestellt wurden, welche, von einer contrapunktischen Verbindung und Durchführung musikalischer Motive abstrahirend, wovon die Herren keinen Begriff hatten und wozu ihr die gründliche Schulbildung fehlte, zumeist auf Naturschilderungen, Idylle, Sturm, Blitz und Donnerrollen und ähnlicher beliebter Dinge mehr hinausliefen. In einer späteren öffentlichen Soirée trug sie auch und nicht ohne Gewandtheit Präludien vor, wie sie sie nannte, über aufgegebene Motive in vorgeschriebenem Ton und Zeitmaaß; doch hatte sie — und das Publikum noch mehr — größere Freude an dem sogenannten poetischen Phantasiren, d. h. dem Bestreben, Schilderungen, Bilder, Zustände, Scenen verschiedener Gegenstände enthaltend, durch Motive verschiedenen Charakters in romantischer Weise wiederzugeben. Wollte die junge Dame, was ihr jetzt wohl schwer fallen dürfte, was weniges in sich gehen und einige ernste Studien treiben, sie würde ihr unleugbares Talent gewiß zur Entfaltung und in eigenthümlicher Weise zur Geltung bringen.

Und ehe wir vom schönen Geschlecht am Clavier scheiden (Seelen fordert Philadelphia! wie der entzückte Dichter seiner Laura zuruft), will ich aus der beträchtlichen Anzahl derjenigen Damen, Fräulein und jungen Mädchen, die in dieser Saison concertirten und von sich sprechen machten, gleichsam nur so 'ne Handvoll namhaft machen, wie sie mir eben im Fluge einfallen: die Damen Klotilde L'Hote, Mutel de Courtemblay, Elvire Pedelmonte, Deloffre, Colin-Neumann, Lagarin, Dem. Gras, Chassant, Laval, Herfilie Rouy, Mires, Mira, Blève, Virginie Le Normand, Zelina Vautier, Antonia Lloreus und die sechsjährige kleine Galtier, um doch auch ein Wunderkind mit anzuführen; diese Alle nur als geringer Vorposten des zahllosen Heeres der Clavierspielerinnen, das mit dem noch zahlreicheren Heere männlichen Geschlechts hier durch öffentliches Auftreten und Stundengeben um das tägliche Brod kämpft.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Hannover.

Das neue Theater. Das Museum für Kunst u. Wissenschaft. Die Oper Austin v. Marschner. Gastspiele. Henriette Sontag. Sechs musikalische Abendunterhaltungen. Sonstige Concerte. Aufführung des Messias durch die neue Singakademie. Concert zur Einweihung des Concertsaales im neuen Theater.

(Schluß.)

Rud. Willmers gab hier zwei ziemlich besuchte Concerte im Theater und erntete Beifall, der aber wohl mehr seinem Spiele wie seinen Compositionen galt. Der Vortrag der großen F-Moll Sonate von Beethoven war kein gelungener zu nennen. Aus dem geistigen Bereiche seiner eigenen Compositionen scheint Hr. W. nicht herauszutreten zu können.

Die blinde Sängerin, Anna Zinggeler aus Zürich, veranstaltete ein geistliches Concert in der Schloßkapelle. Sie singt Alt, der in der Tiefe recht kräftig und voll klingt und trug Arien aus dem Messias, aus Samson und Paulus vor. Unterstützt wurde sie von unserem ersten Tenoristen am Theater, Hrn. Mertens, der die Arie aus Paulus: „Sei getreu bis in den Tod ꝛc." durchaus lobenswerth vortrug. Hr. Kammermusikus Prell führte die obligate Violoncellbegleitung in einfach edler Weise aus. Auch die neue Singakademie wirkte in dem Concerte mit und trug unter ihres Dirigenten Leitung zwei Chöre aus dem Messias und aus Samson und außerdem a capella einen Bach'schen Choral, ein Salve regina von Danzi und das achtstimmige Weihnachtslied von Eccard vor. Die Chöre gingen gut und verfehlten nicht, ihre Wirkung auf die Zuhörer auszuüben. Hr. Schloßorganist Enckhausen begleitete die Sologesänge sehr discret auf der Orgel.

Hr. Musikdirector Wehner aus Göttingen führte sich den Hannoveranern in einem gegen Schluß der Saison veranstalteten Concerte ebenfalls vor und zwar als Clavierspieler und als Componist, ersteres aber vorzugsweise. Er spielte: Sextett von Hummel, Trio von Marschner, zwei Lieder ohne Worte von Mendelssohn, Notturno von Chopin und Polonaise von Gutmann, einem Schüler Chopin's. Hrn. Wehner's Anschlag ist weich und elastisch, sein Vortrag ungeziert und edel. Das Elegante, Graziöse schien uns in seinem Spiel etwas zu sehr hervorzutreten; es kann dadurch leicht eintönig werden und die Ursprünglichkeit der Auffassung und des Vortrags darunter leiden. Sonst halten wir Hrn. Wehner für einen sehr tüchtigen, talentvollen Spieler, dem es weder an intellectueller wie speciell künstlerischer Bildung man-

gelt, um in den Geist der Tondichtungen verschiedener Meister einzudringen. Ueber Hrn. Wehner als Componisten getrauen wir uns nach den uns zu Gehör gebrachten Liedercompositionen von ihm kein Urtheil zu fällen. Daß die Lieder von künstlerischem Streben des Componisten zeugen, daß die Auffassung der Texte keine verfehlte ist und daß sie, namentlich in Bezug auf die ausmalende Begleitung, auch interessant genannt werden dürfen, wollen wir gern gestehen. Die Vorführung irgend einer größeren Composition würde uns Gelegenheit gegeben haben, ausführlicher über Hrn. Wehner als Componisten uns auszusprechen. Der Flügel, den Hr. Wehner in seinem Concert gebrauchte, ist aus der Fabrik von *Ritmüller* in Göttingen und macht dieser alle Ehre. Hrn. Ritmüller rastloses und erfolgreiches Streben nach Vervollkommnung seiner Instrumente verdient die vollste Anerkennung und gegenwärtig möchte seine Fabrik nicht allein die größte im Lande, sondern auch diejenige sein, welche im Laufe der Zeit mit größeren namhaften Fabriken im Auslande zu concurriren im Stande wäre.

Wie im vorigen Jahre, so gab auch diesen Winter die *neue Singacademie* ein Concert vor eingeladenen Zuhörern und lieferte den Beweis, daß es sowohl den Mitgliedern, wie dem Dirigenten, E. *Hille*, Ernst ist, den Sinn und Geschmack für gute Chorgesangmusik aus alter, neuer und neuester Zeit zu wecken und zu heben. Das zeigte sich sowohl hinsichtlich der Wahl, wie des Vortrags der einzelnen Musikstücke, der dem Geiste derselben entsprechend war. Hinsichtlich des rein Technischen im Vortrage sind in sofern Fortschritte gemacht, als die Chöre a capella fast durchschnittlich im Tone gehalten wurden. Es wurden vorgetragen Chöre von *Schicht*, *Palestrina*, *Eccard*, *M. Haydn*, *Händel*, ein altenglisches Lied von *Th. Ford* und ein altfranzösisches Lied. Den zweiten Theil füllte *Comala* von *Gade* aus. Die Solopartieen wurden von Mitgliedern der Singacademie recht wacker ausgeführt. Wir möchten gern näher auf dieses interessante Werk eingehen, wenn wir nicht fürchteten, daß unser Bericht zu lang würde. Deshalb nur so viel, daß es gefiel und der Wunsch nach Wiederholung ziemlich allgemein geäußert wurde. Bei nochmaliger und hoffentlich mit vollständigem Orchester stattfindender Aufführung behalten wir uns vor, darauf zurückzukommen.

Daß Hr. *Wedemeyer*, Mitglied der hiesigen Capelle, ein sehr besuchtes Concert gegeben, in dem er Violoncell gespielt hat, wollen wir nicht unerwähnt lassen. Bei dieser Gelegenheit hörten wir Frau *Fischer-Achten* aus Braunschweig einige Lieder singen, die sie, wie sich erwarten ließ, schön vortrug. Nur schade, daß das Können mit dem Wollen so wenig mehr im Einklange steht. Die Stimme ist recht scharf geworden und spricht in der Höhe nicht leicht genug mehr an. Eine liebe Erinnerung an frühere schöne Zeiten!

Die beiden letzten Concerte waren zugleich die bedeutendsten der ganzen Concertsaison. Ein würdiger Schluß. Der geehrte Leser möge noch ein Paar Augenblicke Geduld haben, wir wollen unser Referat so kurz als möglich fassen. Die öffentliche Aufführung des Messias geschah am 6ten Mai durch die neue Singacademie in hiesiger Marktkirche, der der Ueberschuß, nach Abzug der Kosten, zum Besten des Ausbaues derselben zufiel. Der seit drei Jahren bestehende Verein brachte das in seinen Einzelheiten zum Theil schwer auszuführende Werk gelungen und würdig zu Gehör. Die Chöre waren von dem vorhin schon genannten Dirigenten des Vereins, *Eduard Hille*, mit Eifer und Liebe einstudirt und gingen auch bei der Ausführung sicher und präcis. Es war diese Aufführung eigentlich die erste *öffentliche* Leistung des jungen Vereins, der zur Freude aller wahren Musikfreunde immer mehr emporblüht und von dem nun öfter derartige große Aufführungen zu erwarten sind, — die Bahn ist ja einmal gebrochen. Das Werk wurde nach der Mozart'schen Bearbeitung aufgeführt, war aber noch gekürzt, besonders in seinen Solonummern, deren größter Theil zu sehr den Stempel der Zeit an sich trägt, in der sie entstanden, als daß dieser Umstand nicht die Kürzungen genügend rechtfertigen sollte. Trotzdem währte das Werk nahe an drei Stunden, ein zweiter Umstand, der Kürzungen nothwendig macht, denn länger als höchstens drei Stunden wird die Aufmerksamkeit der Zuhörer bei einem solchen Werke schwerlich noch erhalten werden. Die Soli's hatten bereitwillig übernommen: Frau *Henriette Sontag* und die HH. *Steinmüller* und *Mertens*. Erstere sang die Partie im 2ten Theil von: „Die Schmach bricht ihm das Herz" bis „doch ließest ihn im Grabe nicht" nach unserer Ueberzeugung sehr schön und — was wir besonders hervorheben wollen — treu; außerdem noch die Arie: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", deren Vortrag bei der Aufführung nicht so gelungen war, als in der Generalprobe. Frau Steinmüller, die anfänglich die ganze Partie zu singen übernommen, später aber einen Theil derselben an Frau Sontag nach deren freier Wahl abgetreten hatte, sang die übrigen Nummern, schien aber an dem Tage nicht besonders disponirt. Frl. Dub sang die Altpartie allerdings etwas ängstlich, aber sonst lobenswerth. Unser allezeit fertiger Baritonist, Hr. Steinmüller, neigte etwas zum Detoniren hin, was indeß den Eindruck

im Ganzen nicht beeinträchtigte. Der Tenorist, Hr. Mertens, that zum Gelingen das Seinige. Wenn Sicherheit und Ruhe die ersten Haupteigenschaften eines Dirigenten sein müssen, wie man allgemein sagt, so besaß sie, glauben wir, der vorhin genannte Dirigent der Singacademie bis zum Ende. Noch eine Bitte möchten wir an Bühnensänger, die in Oratorien ꝛc. mitwirken, zu stellen uns erlauben, nämlich die: eine Verständigung, eine möglichst genaue Verständigung mit dem Dirigenten über die vorzutragende Partie auch bei solch' „leichter" Musik, auch „bei den Noten in der Hand" doch ja nicht zu verschmähen, selbst wenn die Fertigkeit im Notenlesen noch so groß sein sollte. — Daß die Mitwirkung der königl. Hofcapelle mit eine Garantie für das Gelingen des Ganzen war, brauchen wir wohl kaum zu erwähnen. Gegen 1100 Zuhörer hatten sich eingefunden. Gleichfalls waren der König und die Königin anwesend. Am 9ten Mai, also in derselben Woche fand das Concert zur Einweihung des Concertsaales im neuen Schauspielhause statt und zu unserer großen Freude hörten wir da die C=Moll Symphonie von Beethoven unter Marschners Leitung sehr gelungen ausführen. Frau Sontag half ebenfalls mit einweihen durch Vortrag von einigen Liedern und Arien. Wir konnten nur die Symphonie und die erste Arie der Frau Sontag hören. Es klingt in dem sehr geschmackvoll decorirten Saale außerordentlich deutlich, aber — hart, ziemlich hart, es ist zu wenig Resonnanz da und die Töne klingen wie mit dem Messer abgeschnitten. Wir hörten Architecten sagen, es käme von der Neuheit des Locals und mit der Zeit würde sich die Resonnanz schon einstellen. Nun, wollen sehen, ob sie recht haben. Der Saal war mit Ausnahme der Tribüne sehr schwach besetzt. Diese Woche bot des Guten auch fast zu viel und der Geldbeutel mochte nicht mehr herhalten wollen. Unvorsichtigerweise hatte man wieder das Entrée zu hoch gesetzt, was zu der Leere sicher nicht wenig beigetragen hat. Hoffentlich wird man sich künftig eines Bessern besinnen. Der Ueberschuß war zu einem wohlthätigen Zwecke bestimmt; indeß wird wohl wenig übrig geblieben sein. Wir freuen uns im Voraus auf die nächsten Winter stattfindenden Abonnements-Concerte und die Symphonie-Aufführungen und schließen in dieser Freude unsern Bericht.

Hannover, den 1sten Juni 1852.

M. P.

Lesefrüchte auf dem Felde der musikalischen Literatur,

gepflückt und zubereitet
von
C. K.

Vierte Frucht.

„Für Richard Wagner entsteht in einigen musikalischen Kreisen Berlin's, in Folge des kriegerischen Allarms, den die Leipziger musikalische Zeitung erhebt, ein neugieriges Interesse; und ich halte es wohl für möglich, daß seine an genialen und einschneidend wahren Gedanken reichen Abhandlungen trotz der verwirrten und einseitigen [1]) Haltung, in der sie bis jetzt auftreten, auch hier in Berlin Vielen die Köpfe verdrehen [2]) werden; die große Masse ist in der Regel nur für Extreme und Unmäßigkeiten [3]) befähigt; auch mag es nichts schaden, daß den exclusiv musikalischen Bestrebungen eine Zeit lang das Aufgehen der Musik in poetische Innerlichkeit, dem monotonen Abspinnen eines unbedeutenden Motivs die Formlosigkeit [4]) gegenübertritt. Leider ist gar keine Aussicht dazu vorhanden, Wagner's Opern hier dargestellt zu sehen, durch eine eigenthümliche Ironie des Schicksals. Denn wie kommt Wagner, der in seinem musikalischen Geschmack und in seinen Ideen durch und durch Romantiker [5]) ist, dazu, sich für einen Demokraten und Republikaner [6]) zu halten? Man lese die ästhetischen Abhandlungen der Schlegel's, so wird man finden, daß sie es waren, die fünfzig Jahre vor Wagner das Evangelium von der Verbindung aller Künste zu einem Kunstwerk predigten, in eben dem Sinne, daß die innige Verschmelzung zu einem untrennbaren Ganzen als das Höchste gelten sollte [7]). Mit den Romantikern theilt Wagner ferner die Vorliebe für die Sagenkreise des Mittelalters; er theilt mit ihnen die Neigung, Poesie und Musik ineinander verschwinden zu lassen, wie ja denn das poetische Empfinden der Romantiker fast ein musikalisches zu nennen ist; endlich in rein musikalischer Beziehung steht er denen, die als Romantiker gelten, wie Weber', entschieden am nächsten. Aber wie Alles an diesem wunderbaren Manne stets mit seinem Gegentheil verknüpft ist, so ist er denn auch ein Demokrat, obschon ihn sein ganzes Wesen der Aristokratie zugesellen müßte; man könnte ihn in eine Kategorie mit Männern, wie Radowitz [8]), stellen; und wenn seine unglückliche politische Vergangenheit nicht wäre, so würde er in den Kreisen, die am Meisten über unsere Bühne zu verfügen haben, den günstigsten Boden finden [9]). Das Schicksal hat seine eigenen Launen; und so hat es dem Manne, der die Bestimmung zu haben scheint,

daß er der Reibstein für die musikalischen Principienkämpfe sei, die größten Hindernisse bereitet, vielleicht nur darum, damit der Kampf um so länger und um so gründlicher geführt werde." G. E.

Das Vorstehende ist zu lesen in Nr. 93 der „Rheinischen Musikzeitung", und der Schreiber desselben, Hr. Gustav Engel aus Berlin, gehört keineswegs zu jenem elenden Literaturgesindel, dem wir einen noch viel heißeren ewigen Krieg erklärt haben, als den wirklichen Kunstmachern, die mit ihnen parallel laufen. Wenn die geistreichen Pariser und Londoner Correspondenten der „Signale" jetzt ebenfalls ihren Senf zu dem ziemlich allgemeinen öffentlichen Gerede über den plötzlich in Mode gekommenen Wagner geben zu müssen glauben und dabei natürlich wie die Blinden von der Farbe reden, so ist dieß ungefährlich, weil Jedermann ja weiß, daß man in Paris und London keinen Begriff von Wagner's Kunstwerken erlangen kann; diese Kunstwerke selber aber muß man gesehen und gehört haben, um zugleich mit der Bedeutung und Berechtigung von Wagner's Kunstschriften die Möglichkeit seiner Theorien einzusehen. Sobald aber ein anständiger musikalischer Schriftsteller in der sandumflossenen Metropole der deutschen Kunstkritik — gleich einem Johannes in der Wüste — seine Stimme erhebt, um von Wagner, wenn auch nur beiläufig, zu reden, so setzt man voraus, daß er mit seinem Gegenstande sich vollkommen vertraut gemacht, daß er die Werke Wagner's — Opern wie Schriften — sämmtlich und gründlich kennen und verstehen zu lernen sich bemüht hat. Wir vermuthen nun aber sehr stark, daß Hr. E. Wagner's (entscheidende) Opern gar nicht aus eigener Anschauung kennt; wir entnehmen aus seinen oben angeführten Aeußerungen mit Sicherheit, daß er Wagner's „Vorwort zu den drei Operndichtungen" noch nicht ein Mal gelesen hat — oder daß er, was auf das Nämliche hinausläuft, den Inhalt dieser höchst bedeutungsvollen „Mittheilung an seine Freunde" absichtlich ignorirt; wir wissen endlich ganz gewiß, daß Hr. E. in höchster Unklarheit über den ganzen Wagner sich befindet, über den er doch sich äußert: diese Unklarheit aber ist nur auf Rechnung Hrn. E.'s zu bringen. Denn: als die ersten Schriften Wagner's erschienen waren, hatte die Stumpfsinnigkeit und Faulheit unserer Literaten gewissermaaßen ein Recht, darüber in die albernsten Faseleien auszubrechen, weil diese ersten Schriften allerdings zu wenig positiven Anhalt für Denjenigen boten, der bisher sich um nichts Anderes bekümmert hatte, als was die Einseitigkeit vergangener und die Mittelmäßigkeit gegenwärtiger Zeiten in der Kunst zu Stande gebracht. Jetzt jedoch liegt in Wagner's Schriften: „Das Kunstwerk der Zukunft", „Oper und Drama", „drei Operndichtungen nebst Vorwort" — ein Ganzes, Vollständiges, Abgeschlossenes vor, woraus Jeder, dem es nicht gänzlich an natürlichem Verstand und gutem Willen fehlt, den Künstler und den davon unzertrennlichen Menschen Wagner hinreichend kennen lernen kann. Wer daher noch jetzt über Wagner faselt und immer nur faselt, der wird sich eine öffentliche Zurechtweisung gefallen lassen müssen, wie wir eine solche eben Hrn. E. zukommen zu lassen in dem Falle uns befinden.

Wir könnten zu diesem Zwecke diejenigen einzelnen Stellen aus Wagner's „Vorwort" hieher setzen, neben welchen die obigen Bemerkungen des Hrn. E. grundlos und völlig unpassend erscheinen müßten: diese Stellen mag man jedoch eben so gut im Buche selber nachlesen. Wir verfahren daher mit der Widerlegung auf unsere eigene Weise.

1) „Verwirrt und einseitig?" — Dieß und Aehnliches ist die stete Rede der sogenannten „unparteiischen" Kritik, welche zwar anerkennen muß, daß Wagner in seinen Schriften hinsichtlich der „Kunst" vollkommen Recht hat, die aber, wo er sich von dieser Kunst zum „Leben" zurückwendet und consequent nun nicht mehr die Kunst, sondern das Leben der Gegenwart als die Ursache unserer elenden Kunst bekämpft, die Ohren sich zuhalten und über „Uebertreibungen" schreien. Für diese „unparteiischen" Leute ist die Kunst überhaupt, und selbst die von Wagner gemeinte, ein Gebiet, das fern ab vom Leben für sich ganz allein bestehen und in dem sonach auch für sich ganz allein „reformirt" und „revolutionirt" werden kann, während Wagner in Wahrheit durch die Aechtheit seiner Kunst zur Opposition gegen das Leben geführt worden ist.

2) „Die Köpfe verdrehen?" — Leider thun das die Schriften Wagner's, wovon Hr. E. ein lebendes Beispiel ist. Aber daran ist nicht eigentlich Wagner, sondern der Stumpfsinn seiner Leser schuld, im vorliegenden Falle die Trägheit des Hrn. E., der von „Köpfe verdrehen" erst dann ein Recht zu sprechen haben kann, wenn er bewiesen, daß er selber diese Schriften verstanden hat.

3) „Extreme und Unmäßigkeiten?" — Wir sprachen schon unter 1) davon. Die Tugend der Consequenz wird Wagnern natürlich als ein Verbrechen angerechnet von allen Denen, welche entweder zu feig sind, ebenfalls consequent zu sein, oder zu stumpfsinnig, die Consequenzen eines neuen Princips zu erkennen.

4) „Formlosigkeit?" — Hier spricht Hr. E. ein

großes Wort gelassen aus. Wo sind denn die Formen für eine naturgemäße Verbindung aller Kunstarten, als welche Wagner's Opern — und zwar sie die ersten unter allen — unbestritten denn doch erscheinen? — Wo sind sie denn, diese Formen? Nun, sie sind eben nur in den Opern Wagner's vorhanden, wo ein neuer Inhalt sie unwillkürlich geschaffen hat. Dahin wende sich die Kritik, um zu lernen: sie lerne erst erkennen und urtheile dann nach gewonnener Erkenntniß, recensire in Gottes Namen Nachahmungen, vor denen der Himmel uns bewahren wolle, auf Grund dieser Vorbilder und lerne bei dieser Gelegenheit vielleicht einsehen, daß diese gesammte Recensirerei höchst überflüssig ist, weil das wahre Kunstwerk gar nicht recensirt zu werden braucht. Was thut statt dessen Hr. E.? Er hat die historischen, rein musikalischen Formen der principlosen Erscheinung, „Oper" genannt, im Sinne, und weil er diese Formen in Wagner's Opern nicht wiederfindet, spricht er frischweg von „Formlosigkeit".

5) „Romantiker in Geschmack und Ideen?" — Man kann darüber nachlesen in Wagner's „Vorwort", Seite 59 bis 131. Wagner ist kein Romantiker, wenigstens nicht im Sinne Derjenigen, welche diesen Ausdruck zur Bezeichnung einer bestimmten Kategorie in Poesie und Musik gebrauchen, und wer in Wagner's Opern blos das „Romantische" sieht, dem muß man eben die Fähigkeit absprechen zur Erkenntniß des reinmenschlichen Gehaltes in Kunstwerken, die in ihrer äußeren Erscheinung mit Nothwendigkeit auf eine Vergangenheit hinweisen, in welcher die Aeußerungen des reinmenschlichen Wesens noch nicht verfälscht durch den Druck derjenigen Gewalten waren, die ihre Herrschaft über den Menschen von da an ausüben, wo für uns die „Geschichte" beginnt.

6) „Demokrat und Republikaner?" — Was sind das für Dinge? fragen wir. Der Eine antwortet uns: das sind Hallunken und Mordbrenner; der Andere: das sind Patrioten mit eigenthümlichen Begriffen von Staat, Gesellschaft und Mensch; ein Dritter: es sind die Freunde der Humanität, des Lichtes, des Fortschritts. U. s. w. Wir haben hier also rein formelle Bezeichnungen vor uns, über die als solche allerdings gestritten werden kann, über deren wesenhaften Gehalt jedoch wohl schwerlich eine Meinungsverschiedenheit unter aufgeklärten Köpfen denkbar ist. Wenn im Besonderen Hr. E. unter „Demokraten und Republikanern" verstehen sollte, was man seit 1848 gewöhnlich unter diese Bezeichnungen bringt, so kann ich ihm versichern, daß Wagner im Grunde niemals mit dem formellen Gebahren dieser Leute weder sympathisirt, noch auch sympathisiren zu können sich eingebildet hat. Aber in den politischen Bestrebungen des Jahres 1848 war allerdings ein Kern, den zwar nur die wenigsten von jenen „Demokraten und Republikanern" erkannten, der aber Jeden, dem es um den Fortschritt der Menschheit ernstlich zu thun war, an diese Bestrebungen fesseln mußte. Welcher Art Wagner's Antheil an den Ereignissen der Revolutionsjahre war, mag man selber nachlesen in dem „Vorworte", Seite 131 bis 134 und 167 bis 175. Dabei wird man einsehen, daß Wagner keineswegs für einen „Demokraten oder Republikaner" im gewöhnlichen Sinne des Worts sich hält, wie Hr. E. mit noch manchem Andern meint. In Wahrheit verdient Wagner nur eine Bezeichnung: die des „Revolutionärs". Revolutionär, d. h. Zerstörer des Alten und Aufbauer des Neuen, ist er durch und durch — sonst nichts. „Ironie des Schicksals" aber ist es, daß er, der immer nur das Wesen jeder Sache und zwar bis zu einem Grade vor Augen hat, daß er in seinen Schriften schließlich bei einem Ziele ankömmt, wo der beschränkte Sinn nur noch „Staatslosigkeit, Formlosigkeit" u. dergl. erblicken kann, von der famosen Kritik unserer Tage mit rein formellen Titeln selbst jetzt noch überschüttet wird, wo doch sein ganzes Wesen in seinen Schriften für Jeden ausgesprochen vorliegt, der lesen will und kann.

7) „Die ästhetischen Abhandlungen der Schlegel's?" — Zwischen diesen Abhandlungen und den Schriften Wagner's besteht blos der ganz kleine Unterschied, daß die Schlegel's, weil sie impotent zur dichterischen Production waren, aus müßiger Laune und im Hochmuthe des abstrakten Wissens kritische Recepte zu Kunstwerken fabricirten, welche selber sie nicht zu Stande zu bringen vermochten, Wagner aber die Keime zu seinen Theorieen aus den lebendigen Kunstwerken zog, die er selber vorher in vollster Ursprünglichkeit geschaffen hatte, und die er durch seine theoretischen Entwickelungen auf der einen Seite allerdings erklärt, während er auf der anderen Seite mit diesen Entwickelungen weit über seine bis jetzt vorliegenden Opern hinausgeht. Während also „die ästhetischen Abhandlungen der Schlegel's" ohne jeden praktischen Werth sind, erscheinen die Schriften Wagner's von höchster praktischer Wichtigkeit, so weit sie zum Schlüssel seiner eigenen Kunstwerke dienen. Was Wagner aber über diese Kunstwerke hinaus theoretisch noch weiter entwickelt, verdient ebenfalls die größte Beachtung, weil es von einem „Künstler" und zwar von demjenigen Künstler herrührt, der allein fähig ist, diese Theorieen in Praxis, in lebendige Kunst, umzusetzen.

8) „Radowitz?" — Da trauen wir doch dem

Hrn. v. Radowitz mehr Beurtheilungskraft zu, als seinem Beurtheiler und meinen, dieser Hr. v. Radowitz werde eifrig gegen die Parallele mit Wagner protestiren, was uns in den glücklichen Fall bringt, unseren eigenen Protest unterlassen zu dürfen. Uebrigens mag hier auf die „Kleinigkeit: zur Aristokratie und Demokratie in der Kunst" (in Nr. 19 d. Bl.) verwiesen sein.

9) „Den günstigsten Boden finden?" — Bei einigen „romantischen" Borussen vielleicht, die sich gleich dem Hrn. E. nicht an den Kern, sondern an die Schale der Wagner'schen Kunst halten. Sonst aber wissen wir ja nur zu gut, welche Kunstmacher auf der Bühne zu Berlin und auf allen übrigen Operntheatern „den günstigsten Boden" finden!

Und nun zum Schluß noch Eins. Seit einiger Zeit schon haben wir es uns zum Gesetz gemacht, auf Das, was namentlich Prof. Bischof in seiner „Rhein. Mfztg." ab und zu gegen uns schreibt, nur in den spaßhaften Rubriken unserer Zeitschrift einzugehen. Mit Hrn. Gustav Engel haben wir — wie billig — dieß Mal eine Ausnahme gemacht. Fernere Faseleien von seiner Seite jedoch würden uns bestimmen, auch ihn unter die „Gelehrten des höheren musikalischen Blödsinns" zu rubriciren und unsere Entgegnungen darauf in den „musikalischen Kladderadatsch" zu verweisen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Henselt traf kürzlich in Warschau ein und wird sich von dort nach London begeben.

C. Eckert wird dem Vernehmen nach der Frau Sontag auf ihrer Reise durch die vereinigten Staaten von Nordamerika als musikalischer Begleiter Gesellschaft leisten.

Sowie bisher alle Sängerinnen von Ruf einen Feldzug nach Rußland unternahmen, nachdem sie das civilisirte Europa abgeweidet hatten, so scheinen sie jetzt nach der klugen Frau Goldschmidt-Lind Vorgang eingesehen zu haben, daß der Dollar keine schlechtere Münzsorte ist, als der Silberrubel. Kaum ist die schwedische Nachtigall mit ihrem Gatten und circa 400,000 Species in Liverpool an's Land gestiegen, so beeilt sich die Gräfin Rossi den republikanischen Yankee's das aristokratische Vergnügen zu gewähren, sie singen zu hören. Außer ihr wird aber auch die Alboni die vereinigten Staaten bereisen. Die ehemalige Königin der Pariser großen Oper, Mad. Stoltz, hat sich dagegen nach Südamerika gewendet und beglückt die Brasilianer in Rio Janeiro mit den letzten Ueberbleibseln ihrer ehemaligen Herrlichkeit.

Roger gastirt gegenwärtig in Stuttgart. Er ist zuerst mit großem Beifall als Raoul in den Hugenotten aufgetreten.

Musikfeste, Aufführungen. Zum Frohnleichnamsfeste wurde in der katholischen Hedwigskirche in Berlin eine neue Messe von Lindpaintner unter des Componisten persönlicher Leitung aufgeführt. Frau Herrenburger-Tuczek sang die Solopartie.

Am 19. Juni fand im Saale des Gewandhauses zu Leipzig die zweite diesjährige Hauptprüfung am Conservatorium statt. Wir werden in nächster Nummer darüber ausführlich berichten.

Neue Opern. Schindelmeisser's „Rächer" ist in Wiesbaden mit großem Erfolg in Scene gegangen.

In der Opéra comique wird eine neue Operette: l'Opéra au camp, Musik von Dorney, einstudirt.

Im Coventgardentheater wird im nächsten Monate eine große Oper von dem französischen Tanzcomponisten Jullien erscheinen. Dieselbe heißt „Peter der Große" und es werden in ihr nur 6—7 Musikcorps und 40—50 Mann Kosaken zu Pferde auf der Bühne erscheinen. „Du stolzes England freue Dich!"

Vermischtes.

Scribe hat zu Meyerbeer's „Feldlager in Schlesien" einen den französischen Verhältnissen entsprechenden Text unter der Feder. Der Componist hat mancherlei Veränderungen mit der Musik vorgenommen, so daß die Oper unter dem Namen „Viala" in nächster Saison in Paris gegeben werden kann.

Die italienische Oper in Wien hat den Don Juan in großer Vollendung vorgeführt.

Bei der königl. Oper in Berlin ereignete sich kürzlich der bisher unerhörte Fall, daß die Bühne wegen eines Krankheitsfalles für den Abend geschlossen werden mußte. Es war Martha angekündigt und Frl. Geisthardt sollte darin singen. Kurz vor Beginn der Oper meldete sich diese Sängerin als krank, und obgleich ein solches Theater leicht ein Ballet, Concert od. dergl. hätte als Lückenbüßer einschieben können, so wurde doch dem bereits versammelten Publikum das Ausfallen der Vorstellung angekündigt.

Intelligenzblatt.

Im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig sind neu erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Benedict, J., Op. 45. Concert pour le Piano avec accompagnement de l'Orchestre. 5 Thlr.
— —, Le même pour le Piano seul. 1 Thlr. 20 Ngr.
Benett, W. St., Geneviève. Romance pour le Piano. 7½ Ngr.
David, F., Op. 32. Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. 2 Thlr. 10 Ngr.
— —, Op. 33. Psalm für zwei Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte. 10 Ngr.
Dupont, A., Op. 19. Mazourka Ballade pour le Piano. 10 Ngr.
Friedenthal, L., Op. 1. Charakterstück für das Pianof. 20 Ngr.
Gellert, L., Op. 1. Drei Lieder für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. 10 Ngr.
— —, Op. 2. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 15 Ngr.
Golinelli, S., Op. 57. Le Carnaval de Bologne. Chanson pour le Piano. 15 Ngr.
— —, Op. 58. Fantaisie romantique pour Piano. 25 Ngr.
— —, Op. 59. Vittoria. Morceau de Concert pour le Piano. 15 Ngr.
— —, Op. 60. Nocturne pour le Piano. 15 Ngr.
— —, Op. 61. Valse brillante pour le Piano. 15 Ngr.
— —, Op. 62. Polka de Concert pour le Piano. 10 Ngr.
Goucy, Th., Sérénade pour le Piano. 10 Ngr.
Grädener, Carl G. P., Op. 7. Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. 2 Thlr. 10 Ngr.
— —, Op. 15. Hebräische Gesänge für eine und zwei weibliche Stimmen mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.
Hartog, Ed. de, Op. 23. La Danse des Willis. Etude de Concert pour le Piano. 20 Ngr.
— —, Op. 24. Drei vierstimmige Gesänge für Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
— —, Op. 25. Villanelle. Esquisse Pastorale pour le Piano. 20 Ngr.
Haydn, Jos., Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell (Sonates pour le Piano, avec accompagnement de Violon et Violoncelle). Neue genau bezeichnete Ausgabe.

Nr. 1.	in G-dur.	1 Thlr.
„ 2.	in Fis-moll.	1 Thlr.
„ 3.	in C-dur.	1 Thlr.
„ 4.	in E-dur.	1 Thlr.
„ 5.	in Es-dur.	1 Thlr.

— —, Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell für das Pianoforte zu vier Händen arr. von C. Burchard.

Nr. 1.	in G-dur.	25 Ngr.
„ 2.	in Fis-moll.	25 Ngr.
„ 3.	in C-dur.	25 Ngr.
„ 4.	in E-dur.	25 Ngr.
„ 5.	in Es-dur.	25 Ngr.

Josephson, J. A., Op. 12. Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
Kiel, Fr., Op. 1. 15 Canons im Kammerstyl f. das Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.
Kirchner, Th., Op. 3. Mädchenlieder für eine Singstimme und Pianoforte. 20 Ngr.
— —, Op. 4. Vier Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. 20 Ngr.

Luft, J. H., Op. 12. Fantaisie sur des thèmes russes nationaux pour l'Hautbois avec accompagnement de l'Orchestre. 2 Thlr. 15 Ngr.
— —, La même avec accompagnement de Piano. 1 Thlr.
Lumbye, H. C., Nebelbilder. Fantasie für Orchester. 3 Thlr.
— —, Tänze für das Pianoforte.

Nr. 82.	Christiane-Polka.	5 Ngr.
„ 83.	Azurine-Walzer.	15 Ngr.
„ 84.	Stratagem-Marsch.	7½ Ngr.
„ 85.	Tamino-Polka.	7½ Ngr.
„ 86.	Manoeuvre-Polka.	7½ Ngr.
„ 87.	Rosalie-Polka.	5 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 93. Musik zu Oedipus in Kolonos des Sophokles für zwei Männerchöre und Orchester.

Partitur.	10 Thlr.
Orchesterstimmen.	6 Thlr.
Quartettstimmen extra:	
Violino I.	25 Ngr.
Violino II.	20 Ngr.
Viola.	20 Ngr.
Violoncell und Bass.	25 Ngr.

— —, Op. 97. Nr. 26 der nachgelassenen Werke. Recitative und Chöre aus dem unvollendeten Oratorium Christus.

Partitur.	4 Thlr.
Orchesterstimmen.	3 Thlr.
Quartettstimmen:	
Violino I.	10 Ngr.
Violino II.	10 Ngr.
Viola.	10 Ngr.
Violoncell und Bass.	10 Ngr.
Klavierauszug.	2 Thlr.
Singstimmen.	25 Ngr.
Einzeln: Sopran.	5 Ngr.
Alt.	5 Ngr.
Tenor.	7½ Ngr.
Bass.	7½ Ngr.

— —, Op. 98. Nr. 27 der nachgelassenen Werke. Finale des ersten Aktes aus der unvollendeten Oper Loreley.

Partitur.	4 Thlr.
Orchesterstimmen.	3 Thlr. 10 Ngr.
Quartettstimmen:	
Violino I.	15 Ngr.
Violino II.	10 Ngr.
Viola.	10 Ngr.
Violoncell und Bass.	10 Ngr.
Klavierauszug.	1 Thlr. 15 Ngr.
Singstimmen.	1 Thlr.
Sopran Solo.	7½ Ngr.
Chorstimmen:	
Sopran.	5 Ngr.
Alt.	5 Ngr.
Tenor.	5 Ngr.
Bass.	5 Ngr.

— —, Scherzo aus der Musik zum Sommernachtstraum, für Flöte (oder Violine) und Pianof. eingerichtet von W. Speidel. 25 Ngr.
Metzler, W. A., Op. 2. Vier Charakterstücke für das Pianoforte. 20 Ngr.

Rebling, G., Op. 13. Nr. 1. Der 12. Psalm für 2 Soprane, 2 Alte, 2 Tenore u. 2 Bässe. Partitur. 15 Ngr.
— —, Derselbe, die Singstimmen. 10 Ngr.
— —, Op. 13. Nr. 2. Der 85. Psalm für 2 Soprane, 2 Alte, 2 Tenore und 2 Bässe. Partitur. 20 Ngr.
— —, Derselbe, die Singstimmen. 20 Ngr.
Schumann, R., Op. 41. Drei Quartette für 2 Viol., Viola und Vcell. für das Pianoforte zu 4 Händen arr. von O. Dresel. à 1 Thlr. 20 Ngr. 5 Thlr.
— —, Op. 92. Introduction und Allegro appassionato. Concertstück für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. 3 Thlr.
— —, Dasselbe ohne Orchester. 1 Thlr. 10 Ngr.
Tedesco, Ign., Op. 50. Le Prophète de G. Meyerbeer. Grande Fantaisie de Concert pour le Piano. 1 Thlr. 5 Ngr.
Voss, C., Op. 105. 2 Motifs du Prophète transcrits et variés. Arr. pour le Piano à 4 mains p. F. L. Schubert. Nr. 1. Marche du sacre. Nr. 2. Mélodie de la Mendiante. à 10 Ngr. 20 Ngr.
Wagner, Richard, Lohengrin. Romantische Oper in 3 Akten. Vollständiger Klavierauszug von Theodor Uhlig. 8 Thlr.
Wehle, Ch., Op. 21. Valse brillante pour le Piano. 15 Ngr.

Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Compositionen von Fr. Chopin. 1 Thlr.

Bei **Schuberth & Co.** in Hamburg und New-York erschien so eben:

Chelard, A. H. (Grossherzogl. Weimarscher Hofkapellmeister), Zwei Lieder mit Pfte. (An meine Harfe — die Alpenrose). 10 Sgr.
Field, J., 6 Nocturnes pour le Piano, nouvelle Edition rédigée par Fr. Liszt. Nr. 5, 5 Sgr. Nr. 6, 7½ Sgr.
———, Nr. 1—6 compl. in 1 Bde. mit einer historischen Einleitung von Fr. Liszt. 1 Thlr. 10 Sgr.
Krug, D., „Robert le Diable". Bouquet de Mélodies p. Piano. 15 Sgr.
———, „Martha". Bouquet de Mélodies p. Piano. 15 Sgr.
———, Vaterlands-Lieder für Pianoforte solo, übertragen im leichten Style.
Nr. 9. Yankee doodle (amerikanisches Volkslied). 5 Sgr.
Nr. 10. Ital. Volks-Hymne auf Pius IX. 5 Sgr.
„ 11. Was ist des Deutschen Vaterland. 5 Sgr.
„ 12. Rule Britannia (englisches Volkslied). 5 Sgr.
Mayer, Charles, Grande Fantaisie p. Piano sur les Motifs de l'opéra „le Prophète". Op. 141. 2te Aufl. 1 Thlr. 10 Sgr.
Reinecke, Carl, Variationen über eine Sarabande von J. S. Bach für Pfte. zu 4 Händen. Op. 24. 20 Sgr.
Spohr, L., 5tes Trio für Pfte., Violine u. Vclle. Op. 142. 2 Thlr. 22½ Sgr.
Stark, Chr. (Capellmeister im k. k. Oesterr. 42. L.-I.-R. Herzog von Wellington), Tänze und Märsche für das Pfte.
Nr. 2. Gruss an Hamburg, Polka. 5 Sgr.
„ 4. Defilir-Marsch, Nr. 2. 5 Sgr.
„ 6. Helenen-Mazurka. 5 Sgr.
Wallace, William, Op. 59. Der Liebesstern. Lied mit deutschem u. engl. Texte u. Pfte.-Begleitung. 10 Sgr.
———, Trab! Trab! Variationen f. Pfte. Op. 45. 10 Sgr.
———, Lurline, Romance f. Pfte. solo. Op. 22. Nr. 1. 10 Sgr.
———, Mathilde, Romance f. Pfte. solo. Op. 22. Nr. 2. 10 Sgr.

Zu beziehen durch jede solide Buch- u. Musikalienhandlung.

Bei *F. Kuhnt* in Eisleben ist erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Tempelklänge. Eine Sammlung von leicht ausführbaren Motetten, Hymnen, Cantaten und lithurgischen Gesängen zu sämmtlichen Festtagen wie zu allen andern kirchlichen Gelegenheiten für gemischten Chor, unter Mitwirkung der bedeutendsten Componisten herausgegeben von ***F. G. Klauer.*** 1., 2. Heft, Partitur à 7½ Sgr.; Part. u. Stimmen 20 Sgr.

Zur gefälligen Beachtung.

Den verehrlichen Abonnenten die schuldige Nachricht, daß die „Neue Zeitschrift für Musik" ohngeachtet der Stempelsteuer im Preise nicht erhöht wird, sondern nach wie vor pro Band 2½ Thlr. durch jede Buch- und Musikhandlung zu beziehen ist. Inserate, die in diese Blätter gehören, werden auch ferner pro gespaltene Petitzeile 2 Ngr. aufgenommen.

Ergebenst

Leipzig, den 24sten Juni 1852.

Bruno Hinze.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Begründet von

Robert Schumann.

Sieben und dreißigster Band.

(Juli bis December 1852.)

Mit Beiträgen

von

F. Brendel in Leipzig, H. v. Bülow in Weimar, R. Franz in Halle, A. Fuchs in Wien, A. Gathy in Paris, F. Gleich in Leipzig, H. Gödecke in Detmold, E. Gollmick in Frankfurt, H. Gottwald in Hohenelbe, Th. Hagen in London, J. Heller in Prag, L. Kindscher in Dessau, E. Klitzsch in Zwickau, L. Köhler in Königsberg, E. Krüger in Emden, O. Lorenz in Winterthur, A. Müller in Darmstadt, F. Präger in London, A. G. Ritter in Magdeburg, J. Rühlmann in Dresden, H. Sattler in Blankenburg, R. Schumann in Düsseldorf, C. Seiffert in Schulpforta, Th. Thrämer in Dorpat, Th. Uhlig in Dresden, R. Wagner in Zürich, C. F. Weitzmann in Berlin, A. W. v. Zuccalmaglio in Frankfurt a. M. u. A. m.

Leipzig,
bei Bruno Hinze.

Inhaltsverzeichniß

zum sieben und dreißigsten Bande

der neuen Zeitschrift für Musik.

Größere Aufsätze, Erzählungen.

Vermischte Artikel.

Beurtheilungen.

Correspondenzen.

Aus Basel.

Aus Breslau.

Aus Darmstadt.

Aus Dresden.

Aus Frankfurt a. M.

Aus Königsberg.

Aus Leipzig.

Aus Paris.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Vermischtes.

Musikbeilagen.

F ü r p r a k t i s c h e M u s i k e r.

K r i t i s c h e r A n z e i g e r.

☞ Die Ziffer in ( ) bezeichnet die Opuszahl, und wo dieselbe fehlt, ist sie auf dem Titel nicht angegeben; die zweite Ziffer bezeichnet die Seitenzahl, und das darauf folgende a oder b die erste oder zweite Spalte. Die nicht im Krit. Anz. besprochenen Werke sind mit * bezeichnet.

Inserate.

Beilagen: Von Fr. Glöggl in Wien zu Nr. 8. — Von T. O. Weigel in Leipzig zu Nr. 15. — Von Br. Hinze in Leipzig zu Nr. 20. — Von Schott's Söhnen in Mainz zu Nr. 23. — Von Glaser in Schleusingen zu Nr. 24.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 1. Den 2. Juli 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.

Erster Brief.

Einleitende Betrachtungen. Standpunkt und Aufgabe der akustischen Briefe.

> Das Aufsuchen der Gesetze in den Naturerscheinungen hat für den Forscher seinen Zweck und seinen Werth schon in sich selbst — und ein eigenthümlicher Zauber umgiebt das Erkennen von Maaß und Harmonie im anscheinend ganz Regellosen. —
>
> Gauß.

Wir stehen inmitten einer Fülle von Erscheinungen des Natur- und Geisteslebens, deren unendliche Mannigfaltigkeit wir eben so wenig überschauen können, als wir vermögen, den letzten Grund dieser Erscheinungen zu erforschen. Ein eng gezogener Horizont beschränkt unseren Blick, der immer nur auf einen Punkt gerichtet sein kann. Je höher der Mensch steht, desto weiter dehnt sich der Horizont aus; je geübter der Blick, desto rascher und sicherer sein Urtheil — aber die ewig wechselnden Gestalten ziehen noch schneller vorüber, und Keiner sieht, woher sie kommen, noch wohin sie gehen.

Darum muß sich der Menschengeist an das Einzelne halten, um das Ganze begreifen zu lernen — er muß trennen, um verbinden zu können. Er prüft die einzelne Erscheinung und forscht nach Verwandtem. Eine Mannigfaltigkeit ähnlicher Erscheinungen faßt er zusammen und sucht nach dem Gesetz, dem sie gemeinsam unterworfen sind. Wohl wissend, daß in der Natur Nichts Willkür, Nichts Zufall ist — weiß er a priori, daß ein Gesetz vorhanden sein muß.

Gelingt es ihm, einen vernunftgemäßen Zusammenhang zu finden, so prüft er das, was zunächst nur Hypothese ist, an der Erfahrung. Er ruft die Erscheinungen im Kleinen willkürlich hervor, er experimentirt, und der Erfolg muß lehren, ob er Ursache und Wirkung richtig erkannte und verknüpfte. So wird er nach und nach Herr des Einzelnen, so weit es zur sinnlichen Erscheinung gelangt — und damit ist der Anker geworfen in das unendliche Gestaltenmeer, bei dessen unergründlicher Tiefe es aber wohl nie gelingen wird, den Grund zu fassen. Darnach forscht auch der Physiker nicht. Er begnügt sich, ein Gesetz gefunden, eine Erscheinung nach Zeit und Raum gemessen und eine Thatsache mathematisch begründet zu haben. Das Forschen nach Grund und Zusammenhang überläßt er dem Metaphysiker, der, in höchstem Sinne als Steuermann und Lootse berufen, jetzt noch auf seinem Gedankenschifflein einsam umher treibt und kaum weiß, wo er sein Senkblei zunächst auswerfen soll.

Die Theilung der Arbeit, die Analyse

ist das Charakteristische unserer Zeit, soweit sie sich mit der Materie beschäftigt. Die Kritik ist das Zeichen unserer Zeit auf intelectuellem Gebiete. Der Eintritt einer kritischen Periode beweist, daß die Production im Abnehmen begriffen, daß der Culminationspunkt überschritten ist und daß sich eine neue Zeit durch die Kritik vorbereiten, abklären und gestalten will. Ein Zeitalter der Analyse schließt ebenso folgerecht die Synthese aus, die erst als Folge der analytischen Bestrebungen in einer späteren Periode wieder zur Geltung kommen kann. Ein Jahrhundert endlich, das die Theilung der Arbeit im Materiellen und Intelectuellen anerkennt, kann die Universalität weder fordern, noch gestatten, selbst wenn sie sich bei der unendlichen Detailarbeit und Detailkenntniß nicht von selbst verbieten würde. Darum gehören die epochemachenden Productionen, die Synthese und die Polyhistoren, einer vergangenen Zeit an.

In der That wirft sich in der Wissenschaft jetzt nicht nur Jeder auf ein besonderes Fach, sondern auf einen speciellen Punkt dieses Faches, arbeitet consequent auf diesen hin, sammelt Material und trägt Erfahrungen zusammen, unbekümmert darum, wer sie verbinden wird und wie sie verbunden werden können. Männer desselben Faches können daher ungehindert neben einander bestehen, ohne nothwendig sich begegnen, fördern oder hemmen zu müssen. So wird in einem Bergwerk Schacht auf Schacht, Stollen auf Stollen getrieben, ohne daß ein Arbeiter vom Andern mehr weiß, als daß er denselben Zweck hat, Material zu Tage zu fördern, das ferneren Zwecken dienen soll, die ihm selbst noch unbekannt sind. Wohl trifft es sich, daß Stollen auf Stollen trifft und die Arbeiter sich begegnen. Dann rufen sie ein fröhliches „Glückauf" und suchen gemeinsam weiter.

Das ist allerdings auch der einzige Weg, die Schätze der Natur zu heben, ihr Wesen erkennen, ihre Kräfte beherrschen zu können, so weit überhaupt die Natur sich bewältigen läßt. Man kann aber auch hierin zu weit gehen. Wenn man immer nur theilt, ohne zu verbinden, wenn man immer nur sammelt, ohne zu bauen, dann wächst das Detail in's Unübersehbare und zuletzt würde kein Geist mehr mächtig genug sein, diese Sandkörner der ewigen Wahrheit zu einem festen Gebäude zu vereinigen. Mephisto charakterisirt und ironisirt das Streben der Jetztzeit so treffend mit den Worten, die er dem staunenden Schüler einprägt:

Wer will was Lebendig's erkennen und beschreiben,
Sucht erst den Geist herauszutreiben,
Dann hat er die Theile in seiner Hand,
Fehlt leider! nur das geistige Band.
Encheiresin naturae nennt's die Chemie,
Spottet ihrer selbst und weiß nicht wie.

Dennoch lebt in jedem Menschen der Drang zum Verbinden und Schließen, das Bedürfniß den Grund der Erscheinungen zu erfahren, die uns nahe treten oder die wir selbst hervorbringen.

Hat nicht jedem denkenden Menschen die Frage nach dem belebenden Princip, nach dem letzten Grund der Dinge ein Mal beschäftigt? Natur und Geist, innere und äußere Welt sind auch nimmer zu trennen. Beide empfangend und bildend, Beide sich auf einander beziehend, sich wechselsweise durchdringend, kommen sie niemals vereinzelt zur Erscheinung.

Die Schritte, welche die Naturphilosophie, in Anerkennung dieser Wahrheit, wiederholt that, um mit den Erfahrungswissenschaften Hand in Hand zu gehen, verunglückten bisher, hauptsächlich an der überreichen Phantasiefülle der Dichterphilosophen. Es entspann sich ein harter Kampf um die Palme des Ruhmes der Erkenntniß, aus dem die inductive Wissenschaft als Sieger hervorging. Seitdem ward „Erfahrung" das Feldgeschrei und wird es immer bleiben. Aber schon fängt eine neue Annäherung der inductiven und deductiven Wissenschaft an, sich vorzubereiten, und dies Mal geht sie von der ersteren aus. Einzelne Stimmen, und zwar die der Koryphäen in Physik und Physiologie, dringen energisch vorwärts, um den Erfahrungsweg der Speculation näher zu bringen und ein gemeinsames Wirken anzubahnen. Oerstedt vor Allen durchbrach von Neuem die Schranke der Vorurtheile mit seinem „Geist in der Natur". Dadurch, daß dieser Meister der Erfahrungswissenschaft die Speculation zu sich herüber zog, ward dieser Schritt, der vielleicht sonst ein vergeblicher gewesen wäre, epochemachend. Gleichzeitig rücken die Physiologen, namentlich die Nervenphysiologen, der Psychologie näher und näher. Bemerkenswerth ist hier ein Ausspruch, den einer unserer ersten und geistreichsten Physiologen der Gegenwart, Rudoph Wagner in Göttingen, vor Kurzem in seinen „Physiologischen Briefen" *) gethan hat: „Die Psychologie kann in gewisser Hinsicht gar nicht materialistisch genug werden. Als Zweig der Naturforschung, was freilich nur ihre eine Seite ist, wird sie auf streng physiologischen Grundlagen allein weiter fortschreiten können. — — Wenn man es vermöchte, eine graphische Darstellung des Gehirns und der mechanischen Verbindung aller seiner feineren anatomischen Elemente darzulegen und damit eine Nachweisung von der physikalischen Wirkung und Gegenwirkung zu verbinden, würde man dem, menschlicher Weisheit überhaupt zugänglichen Theil der Psy-

*) Augsb. Allgem. Zeitung. 1852. Nr. 20. — II. Brief. Pag. 313 und 316.

chologie mehr Vorschub leisten, als alle Denker von Plato und Aristoteles bis auf Herbart und seine Schüler."

Diese Stimmen sind aber erst von heute und gestern, und stehen ziemlich vereinzelt da. Denn es gehört jetzt noch eben so viel Muth dazu, das Geistige in das Gebiet des Materiellen herüber zu ziehen, als es dem Mann der Erfahrungswissenschaft schwer wird, der Deduction überhaupt ein Recht einzuräumen. Was Wunder, daß es daher noch viele Disciplinen giebt, die in ihrer Isolirtheit eine einstige Verschmelzung mit anderen kaum ahnen lassen, und daß es viele tüchtige Köpfe giebt, die diese Assimilirung der Wissenschaften mit mehr Wahrscheinlichkeit läugnen, als mit welcher man das Gegentheil behaupten kann. Und wenn wir nun gar die Kunst in das Bereich dieses Kreises ziehen wollen — wenn wir behaupten, daß die Künste, als Erzeugniß und Ausfluß des Menschengeistes, durch Sinneseindrücke angeregt, auf Sinneseindrücke berechnet, und der Mittel, welche die materielle Natur uns bietet, sich dazu bedienend — daß die Künste zuletzt gleichfalls in diesen Cyclus von Ursache und Wirkung, in diesen gesetzlichen Zusammenhang der Naturerscheinungen folgerecht eingereiht werden müssen — wird diese Behauptung noch jetzt nicht allenthalben Widerspruch erfahren? Dennoch ist der letzte Zweck dieser Briefe gerade der, die Nothwendigkeit eines gesetzlichen Zusammenhanges zwischen Naturerscheinung und Geistesthätigkeit in Bezug auf die Musik, — als der sinnlichsten und unmittelbarsten unter den Künsten — darzulegen, wenn gleich es nicht möglich sein wird, diesen Zusammenhang selbst genau verfolgen zu können. Bis zu dem geheimnißvollen Moment der Zeugung, im Materiellen wie im Künstlerischen, werden wir niemals durchdringen können, denn dann wären wir Mitten in der geheimsten Werkstätte der Natur. Alles Sichtbare ist den mechanischen Gesetzen unterworfen. Der Astronom Lalande sagte daher: „Ich habe den ganzen Himmel durchforscht und nirgends eine Spur von Gott gefunden". Er hatte Recht — denn er studirte nur den Mechanismus der Weltkörper. Im Mechanismus selbst kann der Geist nicht gefunden werden. Darum muß der zum Atheisten werden, der nur Sinn für den Mechanismus hat. Der Geist ist nur im Geist zu suchen — auch hier tritt nur Verwandtes zu Verwandtem. Da, wo das Unsichtbare, und doch thatsächlich Vorhandene beginnt, wo wir die Zeugung belebter Wesen, das künstlerische Schaffen des göttlichen Prometheusfunkens im Menschen sehen und fühlen, da, wo aus dem scheinbaren Nichts ein Etwas wird, und die „Begeisterung" der Materie beginnt — da hört Berechnung und Erklärung auf — da fühlen wir, daß wir Menschen sind, fühlen das Geistige in uns walten und werden es doch nimmer begreifen.

(Fortsetzung folgt.)

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Ferd. Hiller, Op. 52. Zehn Lieder aus Waldmeisters Brautfahrt von Otto Roquette für Männerstimmen componirt. Partitur und Stimmen in 2 Heften. — Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Preis eines jeden Heftes 1 Fl. 48 Kr.

Wer wüßte nicht, daß Ferd. Hiller unter die Meister seiner Kunst gehört? Nun, wer Oratorien, Opern und Symphonien geschrieben hat, der vermag gewiß auch „Männerquartette" zu Stande zu bringen! Und dennoch dürfte Hr. H. es erleben, daß die Lieder viel unbedeutenderer Componisten bei Sängern und Zuhörern den seinigen den Rang ablaufen. Das ist nun zwar das Loos manches „Schönen auf der Erde", und es bleibt deshalb doch immer schön. Bei den vorliegenden Liedern aber tritt noch der Umstand hinzu, daß auch die Kritik auf die Seite jener Sänger und Zuhörer sich stellt, weil sie ja doch zur Beurtheilung derselben unmöglich hohe musikalische und ästhetische Maßstäbe hervorsuchen darf, sondern vor Allem die praktische Tauglichkeit und Zweckmäßigkeit vor Augen haben muß. Was hier also seinen Zweck nicht oder nur unvollkommen erfüllt, das taugt auch nicht oder hat wenigstens dem Zweckgemäßeren nachzustehen. Den Zweck aber der Lieder für vier Männerstimmen haben wir nicht erst nöthig auseinander zu setzen. Der Fall jedoch kann, wie gesagt, vorkommen, daß das Zweckgemäßere einer schwächeren Kraft seine Entstehung verdankt, während Das, was wir ihm nachstellen müssen, eine bedeutende musikalische Intelligenz offenbart, wie z. B. eben die Lieder des Hrn. Hiller.

Genug! Sollen wir aufzählen, was von guten Eigenschaften die vorliegenden Lieder aufzuweisen haben? Nun, man vermißt bei einer Prüfung in's Allgemeine hin keine einzige nothwendige gute Eigenschaft: und doch wollen diese Lieder weder recht in's Ohr fallen, noch recht zum Herzen sprechen.

Nr. 1 „Wandervögel" — ist ein nettes Lied, und obwohl nicht eben ungewöhnlich, doch von einer gewissen Frische. Unnatürlich in Harmonisirung und Ausdruck sind die Schlußtacte.

Nr. 2 „Gruß", und Nr. 7 „Frauenlob" — sind nicht übel, obschon etwas gewöhnlich. Manche Stimmen haben mehrere höchst unbequeme Fortschritte, die ihnen sehr wohl hätten erspart werden können, wie man denn gerade nach der Seite der Sangbarkeit hin aus fast jedem der vorliegenden Lieder zu erkennen vermag, daß Hr. H. nicht selber singt.

Nr. 3 „Pfingsten", und Nr. 4 „Sonnenaufgang". Diese Lieder sind von einer gewissen Eigenthümlichkeit und im Ganzen auch von guter Wirkung. Einzelne Stellen jedoch kann man weder in klingender, noch in singender Beziehung unbedingt loben.

Nr. 5 „Freimuth" — hat allerdings Humor; Melodien aber von der Art der vier Anfangstacte sind unter allen Umständen unerquicklich.

Nr. 6 „Die goldene Zeit". Ein guter Gesang, nur etwas monoton in rhythmischer Beziehung.

Nr. 8 „Bürgerliche Deputirte". Es ist eine eigene Sache um den musikalischen Witz in einer so beschränkten Gattung wie das Männerquartett — ja, man darf sagen: um den Witz in der Gesangmusik überhaupt. Sehr vermuthlich thut Hr. H. auf das vorliegende Lied sich etwas zu Gute. Sollten die „Rheinischen Männergesangvereine", denen die Lieder zugeeignet sind, und welche wissen und gezeigt haben, was „Gesang" ist, eben so viel Behagen bei dem öffentlichen Vortrage dieses Liedes empfinden und erwecken, als der Componist wahrscheinlich bei einem Blicke auf seine Arbeit, dann wollen auch wir sagen, es sei ihm „ein großer Wurf" gelungen.

Nr. 9 „Wanderlied". Der $\frac{3}{4}$tact wechselt mit dem $\frac{2}{4}$tacte mannichfach ab auf eine durch die metrische Fassung des Textes wohl motivirte und musikalisch recht ungezwungene Weise. Das giebt ein nettes und zugleich in gewisser Beziehung eigenthümliches kleines Ganze.

Nr. 10 „Rheinweine". Unter den humoristischen Liedern der vorliegenden Sammlung das beste, erinnern die acht Anfangstacte desselben (Baßsolo) doch immer mehr an den Instrumental- als an den Gesangscomponisten.

H. T. Petschke, Op. 13. Sechs Lieder und Gesänge für vierstimmigen Männerchor. 4te Sammlung der Gesänge für Männerchor. Partitur und Stimmen. — Leipzig, bei Fr. Kistner. Preis 1 Thlr. 5 Ngr.

Den Eingang der vorangegangenen Besprechung der Lieder Hiller's haben wir in Rücksicht nicht nur auf diese, sondern auch auf die hier vorliegenden Männerquartette des Hrn. Petschke geschrieben. Und in der That: Hr. P. hat, so viel uns bekannt, allerdings weder Symphonien, noch Opern oder Oratorien geschrieben, aber seine Männerquartette sind ihm ohne Frage besser gelungen, als dem Hrn. Hiller die seinigen. Deshalb wollen wir denn auch nicht verfehlen, diese P.'schen Lieder allen Männergesangsvereinen als sehr sangbar, wirkungsvoll und in specifisch musikalischer Hinsicht unter die besseren Producte ihrer Gattung gehörig anzuempfehlen. Musikverständige aber möchten wir namentlich zu einem Vergleiche der Nummern 8 und 10 von Hiller mit Nr. 3 von Petschke auffordern, um an den ein- und zweistimmigen Solomelodien dieser Lieder erkennen zu lernen, wie eine solche Melodie beschaffen sein müsse, wenn sie eben wirkliche „Liedmelodie" sein soll. Wir finden in dieser Beziehung bei Hiller einen Gesang in Art einfacher Instrumentalmotive, welche eine bald progressions- bald transpositionsweise Weiterbenutzung erfahren, — eine (unvorhandene) künstlich harmonische Unterlage, welche (mit dem inneren Ohre) nur Derjenige zu hören vermag, der die Noten mit einem kundigen Blicke übersieht, die dem Zuhörer aber beim Erklingen der Melodietöne keineswegs von selber mit in die wirklichen Ohren fällt, — musikalisch gemachte Eigenthümlichkeit, in Folge dessen einen Mangel an natürlichem Fluß und einen gezwungenen Humor. Dagegen finden wir bei Petschke die wahre Liedmelodie, scheinbar bunt zwar in melodischer Beziehung, gut zusammengehalten jedoch durch eine durch die Fassung des Textes bedingte strenge Rhythmik, — eine allerdings auch nur gedachte harmonische Unterlage, die in ihrer Einfachheit aber jedes Ohr ohne Mühe herausfühlen wird, — musikalische Anspruchslosigkeit: natürliche, man möchte sagen selbstverständliche, Gänge und in Folge dessen die Möglichkeit für eine schlagende Wirkung: vollen Spielraum für den Humor, der in Wirklichkeit ja doch nicht in den Noten stecken kann, sondern den der ungefesselte Sänger bei dem musikalischen Vortrage des „Wortes" erst in die Noten hineinzulegen haben wird.

Die Lieder des Hrn. P. sind dem Universitäts-Sängerverein zu Leipzig gewidmet, und ihre Texte: Nr. 1. Kriegslied von Geibel, Nr. 2. Ständchen, und Nr. 3. Curiose Geschichte von Reinick, Nr. 4. Grüßen aus dem Wunderhorn, Nr. 5. Bundeslied von Mahlmann, Nr. 6. Frühlingslied von Klingemann.

Theodor Uhlig.

Das Musikfest zu Ballenstedt.

Von

F. Brendel.

Schon mehrere Wochen vor dem Termin der Aufführung hatten die Anzeigen der öffentlichen Blätter

die Aufmerksamkeit auf dieses Fest gelenkt; ein Programm, so interessant, wie wir es bei ähnlichen Gelegenheiten fast noch nie gehabt haben, die Kunde, daß Franz Liszt die Direction übernehmen werde, hatten die Theilnahme des Publikums im hohen Grade erweckt; ein außerordentlich zahlreicher Besuch stand in Aussicht. Wenige Tage vor der festgesetzten Zeit indeß verbreitete sich auf einmal die Nachricht, daß das Zustandekommen ungewiß sei, böse Leidenschaften, Intriguen aller Art scheinen sich — dies ist fast außer Zweifel — eingemischt zu haben, und so war es unvermeidlich, daß entfernter Wohnende in Unsicherheit blieben und die Reise unterließen, daß sonach dieser Umstand nicht ohne Einfluß auf den Besuch des Festes bleiben konnte. Demohngeachtet hat dasselbe am 22sten und 23sten Juni wirklich stattgefunden, und zwar unter einer in Rücksicht auf die Umstände sehr lebhaften Betheiligung sowohl der Mitwirkenden als der Hörenden. Die nähere Umgebung ersetzte möglichst, was die Ferne vermissen ließ.

Das Orchester war zusammengestellt aus den Kapellen von Ballenstedt, Sondershausen, Weimar und Cöthen. Die Chöre lieferten die Städte Ballenstedt, Bernburg, Cöthen, Dessau, Halle, Hettstedt, Nordhausen und Leipzig; von hier war der Pauliner Sängerverein mit seinem Dirigenten, Hrn. Langer, gekommen. Die Zahl der Mitwirkenden betrug circa 300, das Auditorium bestand nach meiner ohngefähren Schätzung wohl aus 1500 Personen. Die herzogliche Reitbahn in Ballenstedt war zu einem Concertsaal umgeschaffen worden, und bot ein außerordentlich geräumiges, auch in akustischer Hinsicht nicht gerade ungünstiges Local.

Was nun zunächst das äußere Arrangement betrifft, so ist dies die Ursache vielfacher Mißverständnisse und Störungen gewesen, so daß es nothwendig ist, hierüber zunächst Einiges zu erwähnen. Das Unternehmen ging ursprünglich von einem Hôtelier in Ballenstedt, Hrn. Nehse, aus. Liszt wurde um die musikalische Leitung ersucht, und sagte dieselbe zu, ohne an dem Geschäftlichen weiter betheiligt zu sein, in der Erwartung, daß bei seiner Ankunft Alles so weit eingerichtet sein werde, um die Proben beginnen zu können. Als aber die Tage der Aufführung herankamen, ergab sich, daß in geschäftlicher Hinsicht wenig oder gar nichts gethan war. Es wurde jetzt vor allen Dingen nothwendig, das Versäumte nachzuholen, jetzt erst wurde ein Comité in Ballenstedt gebildet, jetzt erst mußte, und zwar von nicht unmittelbar an diesen Angelegenheiten Betheiligten, gethan werden, was schon Wochen vorher hätte geschehen sollen. Hierzu kamen Störungen von Außen. Der Stern'sche Gesangverein in Berlin hatte seine Mitwirkung zugesagt, und schrieb wenige Tage vorher ab. Auch auf die Mitwirkung der Dessauer Kapelle war gerechnet worden, aber diese versagte ihre Theilnahme ebenfalls, und zwar, wenn ich recht berichtet bin, aus nicht zu billigenden Gründen, aus kleinlicher Eifersüchtelei.

Im Hinblick auf alle diese Uebelstände grenzt es an's Wunderbare, wie es möglich war, innerhalb weniger Tage doch noch ein Unternehmen in's Leben zu rufen, das ohne längere Vorbereitung eigentlich kaum denkbar ist, insbesondere als noch die eben erwähnten Störungen von Außen hinzukamen. Die energische Thätigkeit Liszt's, der Eifer aller Mitwirkenden, selbst der Anfangs Widerstrebenden, als einmal die Proben begonnen hatten, als der begeisternde Einfluß des Dirigenten sich geltend machte, waren Ursache, daß, blieb auch äußerlich Manches zu wünschen übrig, doch in künstlerischer Beziehung der schönste Erfolg lohnte, in künstlerischer Hinsicht das Fest vielleicht gerade dadurch gewann.

Ich theile zunächst das Programm mit. Am ersten Tage kamen zur Aufführung: Ouvertüre zu Tannhäuser und Duett aus dem fliegenden Holländer von R. Wagner, das Letztere gesungen von Hr. und Frau v. Milde; Oberon, Phantasie für die Harfe von P. Alvars, vorgetragen von Frl. Rosalie Spohr; die Macht der Musik, Sopransolo mit Orchester von F. Liszt, gesungen von Frau v. Milde; Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor von Beethoven, die Pianofortepartie gespielt von Hrn. v. Bülow; Scene aus Orpheus von Gluck, die Solopartie gesungen von Frl. Schreck aus Erfurt; endlich die 9te Symphonie; am zweiten Tage: Ouverture militaire zur Oper „König Alfred" von Joachim Raff; das Liebesmahl der Apostel, für Männerchor, von R. Wagner; der 2te und 3te Satz aus der Haroldsymphonie von Berlioz; (nur diese beiden Sätze, da die Zeit, die ganze Symphonie einzustudiren, fehlte) endlich die Walpurgisnacht von Mendelssohn. Ich habe oben schon dieses Programm's, seiner Vortrefflichkeit gedacht. Bei einem Musikfest kommt es darauf an, entweder classische, selten gehörte Werke, Werke von Palestrina, Bach, Händel u. s. f., insbesondere solche, deren Ausführung eine große Zahl mitwirkender Kräfte in Anspruch nimmt, zu wählen, oder bahnbrechend voranzuschreiten, Tondichtungen vorzuführen, die der fortschreitenden Kunst angehören, nicht aber der Gewöhnlichkeit und Mittelmäßigkeit Rechnung zu tragen, nicht das zur Aufführung zu bringen, was man in gewöhnlichen Concerten alle Tage hören kann. Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkt das Programm des eben jetzt stattfindenden Braunschweiger Musikfestes, so haben wir hier ein ganz gemüthliches Philisterthum, musi-

kalische Stabilität, wie sie die große Menge der Musiktreibenden zur Zeit noch charakterisirt, vor uns. Mit Ausnahme der 9ten Symphonie ist dort wenig, was verdiente, Gegenstand eines Musikfestes zu sein. Hundert Mal Gehörtes kommt dort zu einer für die Kunst nicht sehr ersprießlichen Wiederholung. An beiden Festen ist allerdings Mendelssohn vertreten, aber auch hier ist der große Unterschied, daß die Walpurgisnacht, ein ganz vortreffliches Werk, zu den schönsten Compositionen des Meisters gehört, worin sich gerade die Eigenthümlichkeit desselben vorzugsweise ausprägt, während Elias als eine durchaus schwächere Schöpfung zu bezeichnen ist. Ich kann nicht oft genug wiederholen, daß mit unseren bisherigen Programmen nicht mehr von der Stelle zu kommen ist. Wir haben bei dem Bisherigen nur das Bild, wie man sich behaglich im Kreise dreht, sich freuend, daß man es, nach dem Ausspruche von Faust's Famulus, so herrlich weit gebracht, um sich behaglich hinstrecken und ausruhen zu können. Im Hinblick auf diesen immer noch eingenommenen Standpunkt war das Programm des Ballenstedter Musikfestes ein dem Fortschritt angehöriges, ein solches, wie ich es schon seit Jahren als nothwendig in unserer Zeit bezeichnet habe. Nur Schumann vermißte man ungern darin, weil in diesem Falle die wichtigsten Leistungen der Gegenwart vereinigt vorgeführt worden wären. Daß ein Werk von Schumann aber nicht zur Aufführung kam, lag nur in äußeren Ursachen. Es war nicht Raum genug, um noch ein großes Werk aufzunehmen. Mußte aber etwas wegbleiben, so konnte Schumann dieß Mal am leichtesten vermißt werden, da seine Compositionen jetzt zu den am meisten aufgeführten gehören, insbesondere aber, da er erst kürzlich durch die Aufführung seines Manfred in Weimar durch Liszt vertreten worden ist.

Die Ausführung war, wie sich unter Liszt's Direction erwarten läßt, voll Geist und Leben. Man muß in Bezug auf Darstellung bei einem Musikfest einen andern Maßstab anlegen, als bei gewöhnlichen Concertleistungen. Ist die Möglichkeit gegeben, wochenlang die sorgfältigsten Proben abzuhalten, hat man ein zusammengespieltes Orchester, so ist die äußerste Sauberkeit des Details mit Recht zu verlangen; drängt die Zeit, sind nur wenige Proben möglich, so kommt es vor allen Dingen auf den Geist des Ganzen an. Dieser aber war hier ein höchst würdiger, hoher. Blieb zuweilen im Einzelnen zu wünschen übrig, so war doch die Darstellung der Hauptwerke, der Tannhäuser-Ouvertüre, der 9ten Symphonie u. s. w., eine so schwungvolle, begeisterte, daß sie nach dieser Seite hin den gelungendsten Aufführungen, die wir gehabt haben, würdig zur Seite stand, ja diese wohl übertraf. Auch die Chöre befriedigten; insbesondere aber trug der Pauliner Verein, dessen Director überhaupt Liszt's Thätigkeit wirksam unterstützte, zu einem tüchtigen Gelingen bei.

Von den auftretenden Solisten sind Hr. und Frau v. Milde schon früher von mir als in der Darstellung Wagner'scher Partieen bewährt und ausgezeichnet bezeichnet worden. Beide sind beseelt von künstlerischem Streben, und es war überaus wohlthuend, virtuose Prätentionen hier so ganz entfernt zu sehen. Frl. Schreck, früher am Hoftheater zu Dresden, wurde schon öfter in dies. Bl. von Magdeburg aus mit Anerkennung erwähnt. Sie besitzt bei schönen Stimmmitteln und guter Bildung Verständniß für das Tiefere in der Kunst, und ist daher vorzugsweise für erustere Partieen geeignet. Zu bedauern war, daß die Harfenpartie der unsterblichen Scene aus Gluck's Orpheus durch das Pianoforte ersetzt werden mußte, da Frl. Spohr sich nicht herbeiließ, dieselbe zu übernehmen. Dieß war der einzige störende Mißklang des Festes, da sonst überall die ächt künstlerische Gesinnung sich vorwaltend zeigte. Auch die übrigen Soli hatten die Genannten in Verbindung mit Hrn. Musikdirector Wolf aus Halberstadt übernommen. In der Phantasie von Beethoven wirkten außerdem eine geschätzte Dilettantin aus Leipzig, Frau Steche und Hr. Organist Langer mit. Die Gesangsolo's der Symphonie traten insbesondere wirksam hervor, wirksamer als man gewöhnlich meint, da sie in jeder Stimme von so tüchtigen Kräften vertreten waren. — Frl. Spohr war dieß Mal minder gut disponirt, als sonst. Sie hat mir bei ihrem Auftreten in Leipzig ungleich besser gefallen. Es war eine gewisse Nüchternheit in der Darstellung vorherrschend, abgesehen davon, daß öfter etwas mißlang. Wohl mochte das für derartige Vorträge doch minder geeignete Local dazu beitragen, wie denn auch das Pianoforte sich als ziemlich unwirksam erwies. Frl. Spohr spielte öfter in diesen Tagen in Privatgesellschaften, und leistete hier ungleich mehr. — Noch habe ich des Vortrags der Pianofortepartie durch den Mitarbeiter dies. Bl. Hrn. v. Bülow zu gedenken. Ich hörte ihn zum ersten Male und war nicht wenig gespannt, da er mir von vielen Seiten schon oft als einer der besten Klavierspieler unserer Zeit bezeichnet worden war, nicht wenig gespannt auch deßhalb, weil ich seltsamer Weise bei dieser Gelegenheit an die Rheinische Musikzeitung dachte, der Angriffe derselben gegen Hrn. v. Bülow, als sie glaubte, für Henriette Sontag auftreten zu müssen, und bei dieser Veranlassung Meinungen äußerte, die an die bekannte Geschichte von dem Fuchs und der Traube erinnerten. Ich amüsirte mich schon damals über diesen blinden

Eifer, da diese kecken Angriffe zufällig Jemand trafen, den ich als ausgezeichneten Virtuosen kannte, um so mehr aber aber jetzt, als mir die Gelegenheit geboten war, durch eignes Anhören mich zu überzeugen, und die Mittheilungen Anderer bestätigt zu finden. Irre ich nicht ganz, so spielte Hr. v. B. zum ersten Male vor einer so zahlreichen Versammlung; ich erkläre mir wenigstens daraus eine gewisse Gebundenheit, namentlich im Zusammenspiel mit dem Orchester, eine gewisse Zaghaftigkeit seiner Darstellung. Das war aber auch das Einzige, was ich daran auszusetzen hatte, denn im Uebrigen war die Leistung eine meisterhafte. Hr. v. B. besitzt eine vollkommen ausgebildete virtuose Technik, wie sich dieselbe z. B. in seinem trefflichen Triller zeigte, er überwand die nicht unbedeutenden Schwierigkeiten, die „knauplichen" Stellen mit größter Leichtigkeit, aber er spielte zugleich mit einer Hingebung an die Sache, mit so viel Geist, das einleitende Solo des Pianofortes z. B. so großartig, daß ihm in dieser Beziehung keiner der Virtuosen, von denen ich das Werk hörte, gleichkommt. — Ich muß mich hier auf die kurzen Mittheilungen beschränken, da ich mein Urtheil nur auf die erwähnte Leistung basiren kann.

Wende ich mich schließlich zu den aufgeführten Compositionen, so muß ich vor allen Dingen des Erfolges der Ouvertüre zu Tannhäuser gedenken. Schon nach der ersten Aufführung war der Eindruck ein derartiger, daß der lebhafteste Beifall laut wurde, und mehrere Stimmen Dacapo riefen, er war jedoch noch nicht so allgemein und durchgreifend, daß sich Liszt hätte bewogen sehen können, dem sich kundgebenden Wunsche zu willfahren. Als der Genannte jedoch am zweiten Tage hervortrat und das Publikum benachrichtigte, (eine Druckerei giebt es in Ballenstedt nicht) daß zwei Sätze der Berlioz'schen Symphonie aus Mangel an ausreichender Zeit zu den Proben wegbleiben müßten, erscholl auf ein Mal der Ruf „Tannhäuser", und das Verlangen war so allgemein, daß jetzt kein Grund mehr zu der Nichterfüllung desselben vorlag. Jetzt, zum Schlusse des Festes, ging das Werk unter stürmischem Beifall vorüber, und trat in der That als die Hauptnummer des Ganzen hervor. Die Begeisterung war allgemein, und nur sehr Wenige habe ich gesprochen, die noch gänzlich unbekannt mit Wagner's Tondichtungen, auch nach diesem zweiten Hören sich nicht ganz befreunden wollten. — Wagner's Liebesmahl der Apostel ist ein Gelegenheitswerk, was vor ohngefähr 8 Jahren für das Männergesangfest in Dresden geschrieben wurde. Es ist überaus schwierig und bedarf großer Massen, wenn es wirken soll. Mir mißfiel es damals, und trug dazu bei, mich, wenn auch nicht gegen Wagner's Kunst einzunehmen, so doch gleichgültig zu stimmen. Jetzt, wo der Autor schon an dem Ziele steht, welches er damals suchte, ist natürlich das Urtheil außerordentlich erleichtert. Bleiben auch die Grundzüge des damaligen Urtheils dieselben, muß insbesondere der späte Eintritt des Orchesters getadelt werden, erscheint Einzelnes matt und nicht von der beabsichtigten Wirkung, so findet sich doch auch wirklich Schönes, Großartiges, was wir jetzt leichter heraushören, eben weil wir das Ziel, welches hier nur angestrebt ist, nun schon kennen. Das Werk ist, wo tüchtige und zahlreiche Kräfte versammelt sind, zur Aufführung angelegentlich zu empfehlen. Der Schwung und die Begeisterung darin entschädigen reichlich für das, was zu wünschen übrig bleibt. — Liszt's Composition des Gedichts der Herzogin von Orleans war mir neu. Das Gedicht ist streng genommen, obschon es die Musik besingt, sehr unmusikalisch. Der Componist hat aber diese Schwierigkeiten glücklich zu überwinden gewußt, und ein sehr ansprechendes Phantasiebild daraus geschaffen. Das Werk ist mit Pianofortebegleitung im Druck erschienen. Die Orchesterbegleitung, an sich ästhetisch nicht zu rechtfertigen, war hier durch die Umstände geboten. Ein Gesang mit Pianofortebegleitung würde in einem Local, groß genug um mehrere Tausend Personen zu fassen, verklungen sein. — Sehr zu bedauern war, daß die Symphonie von Berlioz nicht vollständig gegeben werden konnte, da wir in Deutschland, mit Ausnahme Weimar's und Prag's, sonst nirgends Gelegenheit haben, die Werke dieses Autors zu hören. Die nicht glückliche Anordnung des Unternehmers, das Arrangement eines langweiligen Festmahles, das nicht enden wollte, da die einzelnen Gänge durch stundenlange Pausen unterbrochen wurden, war Ursache, daß die für die Proben erforderliche Zeit verloren ging. Interessant war es mir, an mir selbst die Wahrnehmung zu machen, wie sehr uns Berlioz seit der Zeit, wo er in Deutschland reiste, näher getreten ist. Die beiden Sätze der Symphonie, welche ausgeführt wurden, Marche des Pélerins und Sérénade d'un Montagnard des Abruzzes sind überaus zart und fein, sinnig und poetisch, und wenn man nach diesen Bruchstücken urtheilen darf, müßte einstmals wohl eine Zeit kommen, wo man erkennen wird, wie sehr Berlioz gegenwärtig Unrecht geschah, wie sehr aber Liszt im Recht ist, wenn er sich nicht beirren läßt, sondern sich auch dieses Vernachlässigten annimmt. — Noch bleibt mir übrig, der Ouvertüre von J. Raff zu gedenken. Langjährige Leser dies. Bl. wissen, mit welcher Entschiedenheit die Zeitschrift den früheren Werken desselben entgegentrat. Da ich nie die Person, sondern nur die

Richtung, die ich mißbillige, bekämpfe, so gereicht es mir zur Freude, jetzt mich in einer der früheren entgegengesetzten Weise aussprechen zu können. Raff hat die Pause einer Reihe von Jahren benutzt, um die umfassendsten Studien zu machen, um jetzt ein gänzlich Anderer neu hervorzutreten. In Folge dieses Bildungsganges erscheint er nun als ein Künstler, wie sie die Zukunft der Kunst verlangt. Er ist gründlicher Musiker, es steht ihm in hohem Grade zu Gebote, was bisher der Stolz des Musikers war, die Herrschaft über die gesammte Technik, aber er hat zugleich die vielseitigsten Anregungen der Wissenschaft und des Lebens in sich aufgenommen, hat R. Wagner ein aufmerksames Studium gewidmet, und tritt jetzt in sich gereift und ein klar erkanntes Ziel vor Augen auf's Neue vor das Publikum. Natürliche musikalische Begabung war ihm von Haus aus nicht abzusprechen, und so erscheint es gerechtfertigt, wenn ich bemerke, daß wir in der Zukunft wohl Vorzügliches von ihm erwarten dürfen. Ich kenne zur Zeit nur zwei Werke von ihm, die erwähnte Ouvertüre und 12 Klavierstücke, welche binnen Kurzem im Druck erscheinen werden. Beide Werke zeichnen sich aus durch das Gereifte und Fertige, durch ein bedeutendes combinatorisches Talent, die Ouvertüre durch meisterhafte Gestaltung, Ausarbeitung und Instrumentation. Beide wurzeln in dem Boden der Neuzeit, Beide zeigen den umfassenden Horizont, den der Autor jetzt gewonnen hat. Die Ouvertüre ist zur Aufführung sehr zu empfehlen, denn sie ist zugleich ein sehr wirksames Stück. Ich kann bei eigentlich nur flüchtiger Bekanntschaft mit beiden Werken nicht specieller in das Einzelne gehen, ich kann zur Zeit nur andeutend verfahren. Es kam mir darauf an, die für die Beurtheilung dieses Künstlers jetzt geltenden Hauptgesichtspunkte zunächst und vorläufig hinzustellen.

Das Gesagte zeigt, wie reichhaltig die Anregungen waren, welche das Ballenstedter Musikfest den versammelten Hörern bot. Aeußerlich minder glänzend als viele derartige Feste, war es eins der hervorstechendsten durch den Geist und die künstlerische Gesinnung, welche hier walteten, hervorstechend zugleich durch die Bedeutung, welche es für die Richtung, die wir vertreten, gewann. Der Saame des Neuen hat in Kreisen Wurzel gefaßt, die, wenigstens unmittelbar, davon noch nicht berührt waren. Thüringen ist eins von den deutschen Ländern, welche vorzugsweise Sinn für Musik haben, welches zugleich eine große Zahl tüchtiger Künstler besitzt. Die neue Richtung hat hier entschiedene Freunde gewonnen, Freunde, die um so höher zu schätzen sind, als es ihnen wahrhafter Ernst mit der Sache ist.

Noch muß ich einer empfehlenswerthen Einrichtung der ausgegebenen gedruckten Programme gedenken. Während man sich anderwärts damit begnügt, nur ein Verzeichniß der aufzuführenden Compositionen und den Text der Gesänge in die Hand zu geben, war hier darauf Rücksicht genommen, den Zuhörer zu tieferem Verständniß hinzuleiten. Zur Tannhäuser-Ouvertüre war Wagner's Erläuterung gegeben, die er vor Kurzem bei einer Aufführung in Zürich hatte vertheilen lassen, bei der neunten Symphonie Wagner's Erläuterung, die er geschrieben hatte, als er zuerst in Dresden dieselbe zur Aufführung brachte, bei der Walpurgisnacht die betreffende Stelle aus dem Briefe Göthe's an Mendelssohn u. s. w.

Leider war die Zeit sehr beschränkt, die anwesenden Künstler wurden so sehr durch die Proben in Anspruch genommen, daß zu einem längeren persönlichen und geselligen Zusammensein sich nur wenig Gelegenheit bot. Manche Bekanntschaft konnte so nur flüchtig oder gar nicht gemacht werden. Allen aber werden die Stunden begeisterten Zusammenwirkens unvergeßlich sein.

Leipziger Musikleben.

Zweite diesjährige Hauptprüfung am Conservatorium am 19ten Juni.

Im Allgemeinen lieferte diese Prüfung wieder recht erfreuliche Resultate und besonders sind die Leistungen im Solospiel hervorzuheben. Von Pianisten hörten wir Hrn. Louis Brassin aus Leipzig im ersten Satze des E-Moll-Concertes von Chopin und Frl. Frances Bigg aus London in Mendelsohn's H-Moll-Capriccio. Hr. Brassin hat eine tüchtige technische Ausbildung und einen guten Anschlag; er gab sich sichtlich viel Mühe die etwas sehr hochgestellte Aufgabe, ein Chopin'sches Werk zu spielen, möglichst gut zu lösen, doch reicht bei dergleichen Compositionen technische Ausbildung und guter Wille allein noch nicht aus. Es giebt wohl wenig Pianisten, die Chopin zu spielen verstehen, am wenigsten kann man das aber von einem noch in der Ausbildung begriffenen, wenn auch immerhin strebsamen jungen Manne verlangen. Im Anfange hatte Hrn. Brassin's Spiel einen gewissen Schwung, welcher für des Spielers künstlerischen Sinn das beste Zeugniß ablegte, im weiteren Verlaufe des Stückes erlahmte jedoch seine Kraft und wurde namentlich gegen das Ende hin von der Größe der gestellten Aufgabe zu sehr bewältigt. Wir wollen hiermit gegen den jun-

gen Künstler keinen Tadel aussprechen, da sein Spiel im Allgemeinen uns berechtigt, ihm ein günstiges Prognosticon zu stellen, die Wahl eines solchen Musikstückes aber auch in geistiger Beziehung für ihn spricht, wenn sie auch dies Mal als etwas verfrüht erschien. Sehr lobenswerth erschien das Spiel des Frl. Frances Bigg. Die junge Dame ist im Besitze einer bedeutenden technischen Fertigkeit und trug das Mendelson'sche Capriccio auch mit Geschmack und Verständniß vor. — Das Violinspiel war dieses Mal durch die HH. Robert Friese und Georg Haubold, Beide aus Leipzig, vertreten. Ersterer spielte den ersten Satz des Mendelssohn'schen Concertes, Letzterer Adagio und Finale aus dem vierten Concerte von David. An dem Spiel Hrn. Friese's ist in technischer Beziehung, abgerechnet einige kleine Unreinheiten, wenig auszusetzen, doch schien es uns, als wenn auch er sich eine etwas zu schwierige Aufgabe gestellt hätte. Bedeutender noch erschien Hrn. Haubold's Spiel im Technischen wie im Geistigen. Freilich ist es auch ein Leichteres und für einen beginnenden Künstler Dankbareres eine David'sche Composition vorzutragen, als das Mendelssohn'sche Concert. Die gefällige glatte Form, die ansprechenden Melodien David's fanden bei dem größten Theil des Publikums leichter Eingang, als der mehr ernste und hochfliegende Inhalt des Mendelssohn'schen Werkes. — Die Sologesangsleistungen standen im Ganzen nicht auf gleichem Niveau mit dem Solospiel. Frl. Bertha Walseck aus Cöln sang Scene und Arie von Mendelssohn. Abgesehen davon, daß der Vortrag dieses schwierigen Werkes eine vollendete Meisterin verlangt, und daß eine Anfängerin stets daran scheitern wird, so hätte man doch auch bei einem leichteren und für eine Schülerin dankbareren Gesangsstücke jedenfalls gesehen, daß Frl. Walseck noch viele und ernste Studien machen muß, ehe sie als Sängerin vor die Oeffentlichkeit treten kann. Die junge Dame hat ohne allen Zweifel Talent und ist auch von der Natur mit einer guten Stimme ausgestattet, doch ist vor Allem ihre Tonbildung der Art, daß die natürlichen Mittel nicht zur rechten Geltung kommen können, von einem geistigen Erfassen und überhaupt einer höheren künstlerischen Ausbildung wollen wir noch ganz absehen. Wir wünschen, daß Frl. Walseck nicht durch den etwas zu reichlich gespendeten Beifall verleitet werden möge, die ihr dargebotene Gelegenheit, sich eine gute Tonbildung anzueignen und überhaupt die unleugbaren Fehler ihrer früheren musikalischen Erziehung zu beseitigen, unbenutzt zu lassen. Frl. Minna Bleyl aus Leipzig — dem Publikum bereits aus früheren Prüfungen vortheilhaft bekannt — trug die Scene und Arie aus dem Freischütz vor und zeigte hierbei, daß sie recht erfreuliche Fortschritte gemacht hatte. In Frl. Adelheid Koch aus Dresden lernten wir eine schon weiter vorgeschrittene Sängerin kennen, deren Talent aber sicher noch mehr zur Geltung gekommen wäre, wenn sie eine entsprechendere Wahl getroffen hätte. Sie sang eine Arie aus Rossini's Semiramis. Rossini's Musik und namentlich die in dieser Oper, ist für völlig vollendete Gesangsvirtuosen und italienische Kehlen berechnet. Von solchen gesungen ist sie von großem Reiz, der aber verloren gehen muß, wenn deutsche Sänger, die sich noch nicht vollständig in das Wesen der italienischen Musik hineingelebt und gedacht haben, darüber gerathen. Den schwierigen Coloraturen und anderen Gesangsfiguren war die Sängerin noch nicht gewachsen. Sie kamen, wenn auch größtentheils sauber und rein, doch noch ziemlich steif und hölzern heraus, wie denn überhaupt die Sängerinnen seltener werden, die es verstehen, den prickelnden Champagnerschaum Rossinischer Musik leicht und ungenirt sprudeln zu lassen. Trotz alledem konnte man doch in Frl. Koch's Gesang deren schönes Talent und ihre gute musikalische Bildung erkennen und wir sind überzeugt, daß sie bei fortgesetztem eifrigen Studium bald eine recht tüchtige und beachtenswerthe Sängerin werden wird. — Am wenigsten hat bei der diesmaligen Hauptprüfung der vorgeführte Compositionsversuch genügt. Es bestand dieser in drei Sätzen aus einer Symphonie in D-Moll von Hrn. Julius Grimm aus Pernau in Liefland. Der Inhalt dieser Composition ist nicht bedeutend und aus den Werken verschiedener Meister zusammengelesen. Bei einem Erstlingswerke sieht man darüber, sowie über die unvermeidlichen Schusterflecke, hinweg, wenn nur eine gewisse formelle Abrundung und eine halbweg geschmackvolle Verwendung des Orchesters zu finden ist. Leider aber fehlten diese Dinge gänzlich. Das Ganze erschien formlos ohne genial oder auch nur von Talent zeugend zu sein, das Werk ist mit Orchestermassen überladen, welche nur einen kraftlosen Lärm verursachten. Der Componist muß noch mehr und ernste Studien machen, ehe er dahin gelangt, daß er die Massen, die er gern heraufzubeschwören scheint, beherrschen kann. Bis jetzt steht er noch unter der Herrschaft derselben. — Wünschenswerth wäre es übrigens, wenn bei zukünftigen Prüfungen das Publikum etwas weniger freigebig mit Applaus wäre. Es ist wohl gut, wenn man aufstrebende Talente durch einen angemessenen Beifall ermuntert, aber jede, wenn auch noch so mittelmäßige Leistung mit Hervorruf zu lohnen, ist doch wohl des

Guten zu viel. Was bleibt für den vollendeten Künstler übrig, wenn man angehenden schon die höchste Ehre erweist? F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Pischeck gastirt zur Zeit in Mannheim. Als Don Juan hat er einen glänzenden Triumph gefeiert.

Ander singt mit glänzendem Erfolge in Hamburg. Die dort erscheinenden „Jahreszeiten" meinen, er verstehe die Italiener klassisch und den Fidelio populär zu machen.

Frl. Treffz, die in Wien in Ungnade gefallen, weil sie mit einigen der demokratischen Partei angehörenden Leuten in freundschaftlichen Beziehungen gestanden, hat in London entschiedenes Glück gemacht. Sie wird demnächst nach Amerika gehen, da sie ein Impresario für 30,000 Dollars engagirt hat.

Der königl. sächs. Hofopernsänger Dalle Aste ist ebenfalls in London. Es soll ihm ein sehr vortheilhaftes Engagement nach Lissabon angetragen worden sein, doch sei es unentschieden, ob er dasselbe werde annehmen können.

Eine junge Sängerin, Albina Murray, die bereits in Petersburg viel Aufsehen erregt hat, ist in Wien mit großem Beifall als Rosina aufgetreten.

Neue Opern. Verdi's neueste Oper heißt il Trovatore und wird zuerst im Fenicetheater in Venedig gegeben werden.

Todesfälle. Der ehemalige Director des Leipziger Stadttheaters, Dr. med. Schmidt, soll im Mai auf seiner Besitzung in Amerika gestorben sein.

Der bekannte Violoncellist Merk in Wien ist ohnlängst gestorben.

Vermischtes.

Das Trauerspiel „Struensee" von Michael Beer mit Musik von Meyerbeer ist in Hamburg mit ungewöhnlichem Erfolg in Scene gegangen. Es charakterisirt unsere deutschen Theaterverwaltungen, daß dieser Tragödie, die zu dem Besten zählt, was nach der klassischen Periode geschrieben worden, bis jetzt fast alle Theater verschlossen geblieben sind. Auch die Musik gehört unstreitig zu dem Vorzüglichsten, was Meyerbeer geleistet hat.

Im Théatre français wurde am 19ten Juni Ponsard's Trauerspiel: „Ulysses" mit Musik von Gounod zum ersten Male gegeben. Die Dichtung erinnert in ihrem Genre an Racine's Athalia, die Musik an Mendelsohn's ähnliche Werke. Das Trauerspiel erfreute sich nur eines succès d'éstim, und es ist sehr unwahrscheinlich, daß dergleichen Nachbildungen der griechischen Classiker mit moderner Musik auf dem französischen Theater einen günstigeren Boden finden werden, als in Deutschland, wo man im Grunde auch nichts von einer solchen künstlerisch ungerechtfertigten Erscheinung wissen will.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze in Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. **№ 2.** Den 9. Juli 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzelle 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.

Erster Brief.

Einleitende Betrachtungen. Standpunkt und Aufgabe der akustischen Briefe.

(Fortsetzung.)

Die Akustik — dem Wortlaute nach die Lehre vom Hören, jedoch nach deren Erweiterung, die der eigentliche Begründer dieser Wissenschaft, Chladni, ihr ertheilte: die Lehre vom Schall, von der Klangfarbe, die Tonlehre und musikalische Harmonielehre zusammengenommen — steht als physikalische Wissenschaft in sich festbegründet, abgeschlossen, aber auch ziemlich isolirt da. Obgleich die Akustik durch die Harmonielehre so unmittelbar in das Gebiet der Musik übergreift, wie sonst keine andere physikalische Wissenschaft das Aesthetische berührt, so gehen doch Musik und Akustik noch ziemlich unbekümmert neben einander her. Nur der Instrumentenbauer — der, sobald er wissenschaftlich und künstlerisch zugleich verfährt, sich mit Recht Akustiker nennen darf — bedarf der physikalischen Disciplinen direct, um den musikalischen Anforderungen genügen zu können. Zwischen der musikalischen Aesthetik und physikalischen Akustik befindet sich allerdings noch dieselbe Kluft, wie zwischen den Naturerscheinungen und der productiven Geistesthätigkeit überhaupt. Sobald die physikalische Erscheinung hervorgebracht ist, d. h. sobald die Schallwellen das Ohr getroffen haben, beginnt die Thätigkeit der Sinne. Diese erzeugt eine eigenthümliche psychologische Wirkung, welche auf ästhetische Gesetze basirt ist und schließlich zum Reproduciren oder Produciren auffordert. Physik und Aesthetik könnten mithin nur durch die Physiologie mit einander verbunden werden. Da jede dieser Wissenschaften aber weit davon entfert ist, schon ein Ganzes zu bilden, oder in sich abgeschlossen zu sein, so müssen noch allenthalben Lücken bleiben. Dies veranlaßt den Physiker, sich mit dem sinnlichen Eindruck zu begnügen, ohne zu fragen, wohin er führt, und den Musiker, die Harmonie als Thatsache zu ergreifen, ohne zu fragen, woher sie kommt. Oerstedt hat aber hier den ersten wesentlichen Schritt gethan, um den naturgemäßen Entwickelungsgang von der Tonerregung bis zur Tondichtung möglichst zu verfolgen. Seine, darauf bezüglichen Abhandlungen im 3ten und 4ten Band des „Geist in der Natur" gaben dem Verfasser die erste Anregung, zu versuchen, Oerstedt's Ansichten, in Verbindung mit den physikalischen Thatsachen, dem musikalischen Publikum in einer Reihe von Briefen vorzulegen.

Man kann gegen diesen Versuch von vorn herein zweierlei einwenden. Zunächst, daß dieses Unterneh-

men zu keinem bestimmten Resultate führen **kann**. Wir geben das ohne Weiteres zu, sofern man unter „Resultat" hier einen erkennbaren Fortschritt der Musik, als Kunst betrachtet, versteht. Darum kann es sich hier nicht handeln, es wäre auch viel zu früh, schon so weit gehen zu wollen. Der Hauptzweck dieser Briefe wird zunächst nur sein, den Musiker mit der Akustik vertrauter zu machen, oder, sofern er das schon ist, ihm die hauptsächlichsten Resultate in gedrängter Form, mit steter Hinweisung auf Analogien, noch ein Mal vorzuführen. Die Briefe sollen den Musiker darauf hinweisen, daß die Akustik seine Aufmerksamkeit nicht nur verdient, sondern in späterer Zeit sogar fordern wird.

Mit dem **mechanischen** Theil der Akustik beginnend, werden wir die Entstehung und willkürliche Erregung des Schalles, seine Fortleitung und Zurückwerfung betrachten. Sodann zum **mathematischen** Theil, zur **Tonlehre** übergehend, werden wir die Grundverhältnisse der Töne, ihr Verhalten zu einander, ihre Farbe, die Temperatur und Stimmung behandeln. Hieran schließt sich eine vergleichende Charakteristik von Schall, Wärme und Licht und eine Betrachtung ihrer Wirkungen. Dergestalt kommen wir auf die **physiologische** Wirkung des Schalles, wobei der Hör-Apparat zunächst zu betrachten ist, an welchem sich die Hauptergebnisse der Nervenphysiologie insoweit anschließen werden, als sie Aufschluß über die Sinnesthätigkeit geben können. Durch Nerven und Gehirn finden wir den natürlichen Nebengang zur Betrachtung der **psychologischen** Wirkung der Töne, in Bezug auf Erregbarkeit und Empfindung, sowohl in ihrem zufälligen als voraus berechneten Wirkungen. Auf diese Weise gelangen wir naturgemäß bis zu den allgemeinen **ästhetischen** Gesetzen des Gleichgewichts und der Symmetrie. Im Verlauf der Untersuchung finden wir vielfach Gelegenheit, Oerstedt's Ansichten darzulegen und weiter zu verfolgen. Dadurch wird dem Musiker Material an die Hand gegeben, das er, aus eigenen Erfahrungen ergänzend und auf die Musik übertragend, erfolgreich selbst auszubilden im Stande ist. Derartige Briefe sollen überhaupt, ebenso wie akademische Vorlesungen, zum Studium nur anregen, die Wissenschaft aber keineswegs erschöpfen. Sie können weder ein **Lehrbuch** bilden, noch dieses ersetzen; sie sollen in das Detail nicht einführen, so wenig als sie im Einzelnen auf streng systematische Darstellung Anspruch machen.

Dies ist der zweite Vorwurf, der uns treffen könnte — daß wir nämlich die Briefform gewählt haben, die, popularisirend und aphoristisch zugleich, in jedem Fall nur eine oberflächliche Kenntniß befördern könne. Darauf erwidern wir: daß Nichts Anderes, als die deutsche Gründlichkeit daran Schuld ist, daß das wissenschaftliche Briefschreiben und Popularisiren an die Tagesordnung gekommen ist. Wir sind in der Wissenschaft so sehr in das Systematisiren, Specificiren und Thematisiren hinein gekommen, und haben dazu, bis vor Kurzem, einen so barbarischen Styl geschrieben — daß **ein** Extrem nothwendig das **andere** hervorrufen mußte. Denn das Bedürfniß, sich mit den Resultaten der Wissenschaft bekannt zu machen, ist im Publikum allerdings vorhanden. Dazu kommt, daß die analytische Methode, — die sich in Specialitäten vergräbt und Thatsachenmaterial häuft, während sie auf Alles, was Speculation heißt, oder auf Vergleichung und Generalisiren hinweist, vornehm lächelnd herabblickt — schon mehr wie eine Wissenschaft dem Leben so entfremdet hat, daß es erst mancher vorbereitenden, vielleicht vergeblichen Anstrengung bedarf, ehe das Gleichgewicht zwischen Wissenschaft und Leben wieder hergestellt sein wird. „Die **Wissenschaft** kann nie **populäre** werden" hat man schon oft erwidert. Sehr wahr — aber sie kann doch **lebendig** werden? Uebrigens handelt es sich nicht um eine populäre **Behandlung** der **Wissenschaft**, sondern nur um populäre **Darlegung** der **Resultate** der Wissenschaft. Diese sollen und müssen Allgemeingut werden.

Dieses Bedürfniß haben auch die geistreichsten Männer der Wissenschaft längst erkannt, weshalb nicht nur in der Jetztzeit, sondern bereits im vorigen Jahrhundert wissenschaftliche Briefe erschienen, so daß wir jetzt in Betreff der Naturwissenschaften und philosophischen Wissenschaften im Besitz einer fast vollständigen Sammlung von populären Behandlungen in Briefform sind. Warum denn aber gerade Briefe? „Weil das der eigenthümliche Reiz von Briefen ist, daß man hier seiner **Subjectivität** volle Rechnung tragen darf, während wir, ohne anmaßend zu erscheinen, in wissenschaftlichen Abhandlungen und Werken das, was uns in tiefster Seele persönlich erregt und bewegt, unsere so zu sagen tiefinnerste Beziehung zum wissenschaftlichen Stoff, kaum leise andeuten dürfen"; — antwortet darauf R. **Wagner** in seinen physiologischen Briefen. Man darf mit anderen Worten in Briefen Mensch sein, und nicht Fachgelehrter. Die Subjectivetät muß in der Wissenschaft unterdrückt werden — darum macht sie sich an anderem Orte Luft, denn der Mensch ist nun einmal, trotz aller Bemühungen nicht zum Object zu machen. Man ist „des trockenen Tones" zuweilen „satt" und will sich der interessanten Ergebnisse des Forschens ungetrübt erfreuen können, will diesen rohen Diamanten schleifen, als Schmuck fassen und in der Sonne des Lebens alle Farben spielen lassen.

Warum das aber nicht Sternen erster Größe, wie Euler, Oerstedt, Liebig, Schleiden, Mädler, Wagner, Carus u. A. überlassen — Männern, die sich wohl erlauben dürfen, populär zu sein, weil sie schon bewiesen haben, daß sie gelehrt sind? Aus dem einfachen Grunde, weil akustische Briefe zu schreiben, gerade noch Keinem eingefallen ist. Gegenwärtiger Versuch wäre allerdings überflüssig, wenn ein berühmter Physiker Aehnliches schon unternommen hätte. So lange das aber nicht geschieht, nehme man diese Probe als Surrogat freundlich auf.

Mit den akustischen Kenntnissen im Publikum steht es noch ziemlich traurig aus, und auch viele Musiker sind eben nicht sehr stark darin. Man kann allerdings ein recht guter Musiker sein, ohne daß man deshalb nur zu wissen braucht, was Akustik überhaupt sei, — der praktische Beweis gegen die Lehre der Cartesianer: „daß man nur Das machen könne, was man begreift". Der Musiker thut Vieles, ohne sich des Grundes bewußt zu sein, er folgt seinem instinctiven Genius, der allerdings selten irre führt, im höheren Sinne aber nicht genügen kann. „Die meisten Erscheinungen auf dem Musikgebiete" — sagt ein Berichterstatter bei Besprechung der Kraushaar'schen Schrift über den accordlichen Gegensatz und die Begründung der Scala — „sind theilweise oder ganze Räthsel, und selbst die gründlichsten Theorien fußen in mancher Hinsicht noch auf keinem festen Boden; man weiß wohl das Wie und Was, aber nicht das Warum?" Er erkennt dabei an, daß die akustischen Erscheinungen allerdings eine Basis der Musikwissenschaft bilden und folglich „für jeden denkenden Musiker, dessen Horizont über die Klaviatur und das Notensystem nur etwas hinausgeht, von Interesse sein müssen."

Mancher Musiker würde wohl auch ein Lehrbuch der Akustik zur Hand nehmen, wenn er nicht von der Schule her einen Abscheu vor Allem hätte, was an Mathematik nur streift. Denn die Scheu vor der Mathematik vererbt sich bei den Laien traditionell von Geschlecht zu Geschlecht. Mancher Musiker hat sich wohl auch an die Arbeit gemacht, die Akustik zu studiren, hat aber als sicherstes Resultat, zunächst wenigstens, gefunden, daß die Akustik sehr langweilig sei. Jeder, der Experimentalphysik gehört hat und dabei kein specieller Freund oder Jünger der Musik ist, weiß, daß es kein trockneres Capitel in der Physik giebt, als das der physikalischen und mathematischen Tonlehre. Glaubte doch selbst der berühmte Mathematiker Euler, der die ersten „physikalischen Briefe" an eine preußische Prinzessin vor beinahe 100 Jahren geschrieben hat — sich entschuldigen zu müssen, bevor er an das Capitel von der Akustik sich wagt. „Die Materie, mit der ich Ew. Hoheit jetzt zu unterhalten die Ehre habe" — schreibt er*) — „ist so trocken, daß ich im Grunde fürchte, Ew. Hoheit bald zu langweilen. Um daher nicht zu viel Zeit darauf zu verwenden, sende ich heute drei Briefe auf ein Mal, um diesen fast unangenehmen Gegenstand auf ein Mal zu erledigen". —

Bescheidener kann man doch nicht sein! Keine Aeußerung kann daher besser, als diese des großen Euler, geeignet sein, Das zu bevorworten, was der Verfasser jetzt zu unternehmen wagt. Sie möge den gewogenen Leser, namentlich den Musiker, vorbereiten — aber nicht abschrecken. Denn eines Versuches ist es immerhin werth, auf diesem populären Wege der physikalischen Tonlehre das Heimathsrecht bei den Musikern, also da zu verschaffen, wo die Töne recht eigentlich geboren und gepflegt werden.

(Schluß des ersten Briefes.)

*) L. Euler's Briefe an eine deutsche Prinzessin mit einem Supplement von Müller. 1. Theil. 7ter Brief. S. 17.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

F. W. Markull, Op. 33. Drei charakteristische Tonstücke für das Pianoforte — Liebeständeln — Süßer Trost — Waldvöglein. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 15 Sgr.

Man bemerkt in diesen drei Tonstücken des wohlbekannten Componisten nicht besonders reiche Erfindung und hohen Schwung, nicht ein dichtendes Vermögen, das uns hoch intentionirte Anschauungen darböte; sondern es giebt sich darin mehr ein idyllisches Stillleben kund, in welchem sich der Componist als einen kenntnißreichen und gewandten Musiker darlegt. Das erste von den drei Stücken kündigt sich auch als das beste an — Liebeständeln, mit einem Motto aus Faust — es sagt ganz Das, was es sein soll, — scherzend in anmuthsvoller Weise, die einen Jeden sofort von ihrer Wahrheit und Innigkeit der Empfindung überzeugt. Obwohl treffend in seiner charakteristischen Bedeutung ist doch das rein musikalische Element von Nr. 2 „Süßer Trost" von geringerem Werthe. Nr. 3 „Waldvöglein", mit einem Motto aus Vogl's Waldvöglein, ist, trotz der geschickten Ausführung, nur eine matte Copie von Henselt's: Si j'étais un oiseau. Der Componist hat es selbst als „Seitenstück" zu Henselt's Etüde bezeichnet; allein der Kunst ist damit

nichts gedient. Wenn Jemand den Drang hat, Aehnliches zu machen, so möge er es am besten für seine subjectiven Bedürfnisse aufbewahren; durch die Veröffentlichung wird er sich schwerlich Dank und Ruhm erwerben. Der Componist schlägt sich selbst mit dem vorgesetzten Motto: „Ach könnt' ich solch ein Vöglein sein" — ein Henselt'sches Vöglein ist es allerdings nicht geworden, es fehlt ihm die hohe romantische Blüthe, die aus Henselt's Etüde uns die lieblichsten Düfte zuweht; die vorliegende ist die bloße Kehrseite der Henselt'schen.

Lieder und Gesänge.

Ludwig Meinardus, Op. 3. Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Heft I. — Berlin, Stern u. Comp. Pr. ½ Thlr.

Wir begegnen in diesem Werke dem Componisten zum ersten Male auf dem Gesangsgebiete, und können ihm das Zugeständniß nicht versagen, daß er es mit Glück betreten. Nach der „Novelle" für Pianoforte (Op. 1) ließ sich auch erwarten, daß er auf dem betretenen Wege fortwandeln werde. Das vorliegende Werk enthält die „Wallfahrt nach Kevlaar" von Heine. Dasjenige, was daran zu loben ist, ruht hauptsächlich in der richtigen Erfassung des Balladentones und der consequenten Durchführung desselben. Sodann hat der Componist in treffender Weise auch Demjenigen Rechnung getragen, was ich den Localton des Gedichtes nennen möchte, — das katholische Element meine ich, was uns aus der Composition entgegenweht. Eine genauere Beurtheilung darf jedoch auch nicht unerwähnt lassen, daß (was ich als Mangel an dem Werke bezeichnen muß) das charakteristische Moment zu sehr die Oberhand behält und dagegen das rein musikalische etwas zu sehr in den Hintergrund tritt. Fast möchte ich sagen, daß eine etwas zu kalte, nordische Luft darin wehe, und dagegen dem Dufte melodischer Entfaltung keinen Raum gestatte. Es mag dies dadurch entstanden sein, daß der Componist, vielleicht in Folge seiner Naturanlage, das Gedicht mehr reflectirend in sich aufgenommen, statt dasselbe mehr empfindend zu durchleben. Lobend dagegen ist noch zu erwähnen, daß die Diction durchaus gewählt ist, die harmonische Behandlung einfach, aber desgleichen den denkenden Harmoniker erkennen läßt, was man an mehreren feinen Wendungen alsbald zu bemerken Gelegenheit hat.

Em. Klitzsch.

Kleine Zeitung.

New-York. Jenny Lind Goldschmidt hat bei ihrer Abreise von Amerika drei Abschieds-Concerte in New-York gegeben, nämlich am 18ten, 22sten und 25sten Mai. Die ersten beiden fanden in Metropolitan-Hall, das letzte im Castle-Garden statt. Die Preise waren 3 Dollar für numerirte Plätze, 2 Dollar für gewöhnliche Sitze und 1 Dollar für Stehplätze, oder hier gewöhnlich Promenaden-Tickets genannt. Alle drei Vorstellungen waren glänzend besucht, ja zum Erdrücken voll. Der Reinertrag dieser drei Concerte, ist nahe an 16,000 Dollar gewesen, gewiß ein hübsches Reisegeld.

Was das Artistische dieser Concerte betrifft, so wurde das Höchste geleistet, was je hier geleistet worden. Jenny Lind hatte außerordentliche Kräfte für ihre Abschieds-Concerte verwandt, die größten Sänger: Salvi (Tenor), Badiali (Bariton), Violinvirtuos Burke (Schüler de Beriots), Capellmeister Eisfeldt ꝛc. ꝛc. waren engagirt, und ein Orchester von nahe an 100 Personen der vorzüglichsten Musiker New-Yorks, lieferte unter Leitung des sehr routinirten Dirigenten Eisfeldt, den Beweis, daß nicht leicht irgend wo Ouvertüren mit größerer Präcision ausgeführt werden können. Madame Jenny Lind Goldschmidt ist mit ihrem Gemahl am 29sten Mai pr. Steamer Atlantic-Capit. West, mit dem sie die Reise schon früher gemacht, nach Liverpool zurückgegangen und befindet sich das junge Ehepaar seit einigen Tagen in Hamburg.

Ole Bull hat am 26sten März in Washington sein erstes und drei Tage darauf sein zweites Concert gegeben. Daran knüpfen sich folgende unerklärliche Facta, welche ich hiermit wörtlich der vor mir liegenden Zeitung aus Washington entnehme. Ole Bull wurde nämlich zu den Concerten öffentlich aufgefordert: 1) vom Senate Chamber — von sämmtlichen Mitgliedern des Senats — 31 an der Zahl unterzeichnet; 2) von sämmtlichen Staatssecretären (den activen Ministern der Ver. Staaten) und den fremden Gesandten, 17 an der Zahl mit Daniel Webster an der Spitze, unterzeichnet; 3) vom House of Representatives, von sämmtlichen 57 Mitgliedern unterzeichnet. — Auf diese Aufforderung folgt in demselben Blatte Ole Bull's Dank — addressirt an: Hon. J. Shields, and another gentlemen of the Senate; Hon. Daniel Webster, and other gentlemen of the Executive Council; Major General Winfield Scott; His Excellency A. de Bodisco and other gentlemen of the Diplomatic Body; Hon. Joseph Lane and other gentlemen of the House of Representatives. Man pflegt gewöhnlich zu sagen: Nichts Neues unter der Sonne, — Alles schon da gewesen! — aber so etwas ist denn doch gewiß noch nicht erlebt worden! Nun über das Concert selbst. Ole Bull's Vorträge bestanden in sechs Piecen, die er allein spielte, ohne irgend Unterstützung gehabt zu haben, nämlich: ohne Orchester, ohne Pianobegleitung, ohne Gesang, also wirklich solo, nur introducirte Ole Bull jeden seiner Vorträge mit

einigen höchst undeutlich gestammelten Worten, begleitet mit einem sehr freundlich blinzelnden Gesichte. — Ein solches Concert dürfte auch wohl noch nicht leicht vorgekommen sein. Nun noch einige Worte über die Ausführung der Piecen (es waren nur Fragmente). Ein Berichterstatter sagt: Ole Bull hat als Virtuose (nicht mit Künstler zu verwechseln) Fortschritte gemacht, nämlich in den Kunststückchen als Trommelschlag, Flageolet, Pizzicatos rc., auch ist sein Ton noch dünner, sein Strich noch schwächer geworden; die Delicatesse trieb der geniale Virtuos so weit, daß man nur noch spielen sah — zu vernehmen, zu hören — war oft Nichts. — Die kunstverständigen Zuhörer sahen sich verwundernd lächelnd an — das große Publikum brach in rasenden Applaus über den Genuß aus, den es zu hören glaubte.

Hamburg. Schuberth, Vieuxtemps, Willmers. Carl Schuberth, der Solovioloncellist des Czaaren und Heinrich Vieuxtemps haben Petersburg gleichzeitig verlassen, Ersterer um einer Einladung nach Hamburg zu folgen, wo derselbe seine neuesten Werke zur Aufführung bringen wird. — Es sind dies: eine Symphonie für großes Orchester, der königlichen Academie der Musik in Stockholm gewidmet — zu deren Ehrenmitglied er ernannt worden — ein neues Quintett für Streichinstrumente (sein 3tes), dem Dr. Spohr zugeeignet und sein 2tes Concert für Violoncell mit Orchester, welches er Gesangscene betitelt und seinem Freunde Servais gewidmet hat. Vieuxtemps hat aber Petersburg für immer verlassen, da er seinen Contract in Folge kleiner Differenzen mit dem Directorium des kaiserl. Theater selbst gekündigt. Vieuxtemps hat in Petersburg und Moscau glänzend besuchte Abschiedsconcerte gegeben und wird jetzt in Brüssel erwartet, wo er sein ihm eigenthümlich zugehöriges palastähnliches Haus jetzt selbst beziehen wird; dasselbe war während seiner Abwesenheit von einer fürstlichen Familie bewohnt worden. R. Willmers befindet sich seit zwei Monaten bei seiner Familie in Hamburg um von den Concertstrapazen — er gab einige 40 Concerte mit großen Erfolgen in Holland — auszuruhen. Willmers hat so eben ein Quartett für Piano, Violine, Viola und Violoncell vollendet — ein Werk ganz entgegengesetzt und abweichend von seiner in letzterer Zeit ausschließlich befolgten der Mode huldigenden Richtung. Zweifels ohne wird dadurch die Kritik dem Componisten sich wieder geneigter zuwenden — von welcher Willmers oftmals zu scharf mitgenommen worden. Ferner erscheint jetzt auch von Willmers eine Sonate für Piano und Violine concertant in 4 Sätzen, ein Werk, welches schon vor einigen Jahren edirt aber nicht allgemein versendet wurde, wegen Differenzen, in welche er mit seinem Verleger und Freunde Schuberth kam — der sich darnach capricirte Nichts mehr von Willmers zu verlegen, bis die obschwebenden Differenzen ausgeglichen. — Die Ausgleichung hat stattgefunden und Schuberth und Willmers gehen wieder Hand in Hand, wodurch das plötzliche Erscheinen dieser schon früher componirten Sonate sich erklärt.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Roger ist am 4ten d. M. zum ersten Male wieder in der Berliner k. Oper als George Brown aufgetreten, nachdem er in Hamburg mit dem größten Erfolge mehrere Male gesungen hat.

Frau Gundy beabsichtigt nach Paris zu reisen, um sich bei Garcia und Alary in der Technik des Gesanges noch weiter auszubilden.

Frau Sontag hat zum letzten Male in Deutschland vor ihrer Abreise nach Amerika in Coburg gesungen und natürlich dem sämmtlichen hohen Adel und verehrungswürdigen Publikum die betreffenden Köpfe verdreht. Es hat der Gräfin Rossi dort so sehr gefallen, daß sie nach ihrer Rückkehr von den republikanischen Yankee's und freien Rothhäuten sich für immer in der allerdings reizenden Gegend der Residenz des Opern componirenden Fürsten niederlassen will. Herr v. Wangenheim, der Intendant des dortigen Hoftheaters, hat im Auftrage der Sängerin bereits Unterhandlungen wegen Ankauf einer Besitzung in der Nähe Coburgs angeknüpft.

Berlioz ist bereits wieder nach Paris zurückgekehrt.

Musikfeste, Aufführungen. Winterthur den 1sten Mai. Am vergangenen Ostersonntag Abends wurde in der hiesigen Stadtkirche das Oratorium „Lazarus, oder die Feier der Auferstehung", componirt von dem herzogl. Concertmeister A. Spaeth in Coburg, zum ersten Male aufgeführt. Das Gesammtpersonal, über 100 Personen zählend, stand unter der Leitung unseres braven Musikdirectors Ernst Methfessel. Es wirkten auch sechs vorzügliche Mitglieder der aufgelösten Hechinger Capelle mit. Die fehlenden Orchesterpartieen ergänzte auf der Orgel unser talentvoller Stadtorganist Kirchner. Die Sopran- und Altsolopartieen wurden von den Damen Ziegler, Steiner und Hagenmacher, die Tenor- und Baßsolopartieen von den HH. Hüser, Biedermann, Volkart, Kaufmann, Mathiä und Goldschmidt vorgetragen. Um der unbemittelten Klasse den Kunstgenuß nicht zu rauben, wurde der Eintrittspreis auf einen halben Schweizerfranken festgestellt. Die Kirche war überfüllt und die Einnahme, für einen wohlthätigen Zweck bestimmt, sehr befriedigend.

Am 18ten Juni führte die von Mosevius begründete und seit 27 Jahren geleitete Singacademie in Breslau den Händel'schen Psalm: „Der Herr ist mein Licht" und das Oratorium: „die Israeliten in der Wüste", von Emanuel Bach — dem Vernehmen nach in großer Vollendung — auf.

Das vierte Sängerfest des neuen märkischen Sängerbundes fand am 4ten Juni unter Hrn. C. Kuntze's Leitung zu Pritzwalk statt.

Spohr's Oratorium: der Fall Babylons, ist in Charkow zum Besten der dortigen lutherischen Kirche aufgeführt worden.

Vermischtes.

Hr. Cerf, der Sohn des ehemaligen bekannten Directors des Königstädtischen Theaters, hat die Concession zur Wiedereröffnung dieser Bühne erlangt.

Die Hamburger „Jahreszeiten" stellen Betrachtungen über das Repertoir der k. Bühne in Berlin an, welches seit Hr. v. Hülsen den Gaul dieses Thespiskarrens lenkt, allerdings reich an traurigen Lustspielen, abgestandenen Possen und in dem Munde der Harfenmädchen und den Pfeifen der Leierkästen lebenden Opern ist. Der boshafte Betrachter meint, früher hätten die „Jahreszeiten" ein Mal gesagt, das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater suche der k. Bühne nachzustreben, jetzt ließe sich aber der Satz umdrehen, indem die k. Bühne sich das erwähnte Volkstheater zum Muster genommen zu haben schien.

Ein junger Jurist in Breslau, Hr. v. Tilly, hat sich erschossen, weil seine Familie in eine eheliche Verbindung mit Frl. Babnigg nicht hat willigen wollen. Da hat also der gute seelige Lortzing doch nicht recht, wenn er die Baronin Freimann im Wildschütz singen läßt: „Aus Liebe heut zu Tage schießt Keiner sich mehr todt!"

Hr. Prof. Lobe tritt jetzt in der „Illustrirten Zeitung" entschieden für Hrn. v. Heeringen's Rotationssystem auf, nachdem er früher in demselben Blatte dasselbe verworfen. Dem Vernehmen nach will Hr. Lobe sich auch die Mühe nehmen, eine auf das System der hohlen Köpfe begründete Harmonielehre zu schreiben.

Der k. baierische Generalmusikdirector Franz Lachner hat vom Könige von Baiern eine sehr werthvolle Busennadel erhalten, weil er ein Gedicht in Musik gesetzt, das Sr. Maj. als Kronprinz im Jahre 1832 auf Frau Sontag gemacht hat.

Mercadante, der ohnlängst erst von Louis Bonaparte die Ehrenlegion empfing, hat jetzt auch einen russischen Orden erhalten, letzteren wegen der von ihm componirten Märsche, die in Venedig von dem Großfürsten Constantin bei dessen Revue über die k. k. österreichischen Truppen gespielt wurden.

Zur Beilage. Wir geben zu dieser Nummer als Beilage „Ungarische Rhapsodie" von Franz Liszt.

D. Red.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Instructives.

Für Pianoforte.

Julius Knorr, Classische Unterrichtsstücke für Anfänger auf dem Pianoforte. In Ordnung vom Leichteren zum Schwereren, so wie mit Anmerkungen und Fingersatz. Leipzig, C. F. Kahnt. 4 Hefte, à 15 Ngr.

Der als erfahrener und tüchtiger Lehrer bekannte Verfasser oder — wie er sich selbst nennt — Herausgeber dieser Uebungsstücke hat in dieser Sammlung kurze Auszüge aus den Werken der Clavierheroen der älteren Richtung gegeben. Er hat diese Stücke für die Jugend bearbeitet und mit Fingersatz und Anmerkungen versehen, welche letzteren dem Lehrer beim Unterricht selbst, so wie dem Schüler bei Privatstudien die nöthigen praktischen Winke geben. Sehr richtig sagt Hr. Knorr in dem Vorworte dieses Werkes, daß die meisten der vorhandenen Uebungsstücke entweder als Compositionen matt und fade, oder nichts als trockene und langweilige Fingerübungen sind, daß ferner noch andere Jugendcomponisten den Geschmack des Schülers gleich von vorn herein durch arrangirte moderne Opern- und Tanzmelodien gründlichst verderben, und ihn so unfähig machen, jemals die edle Einfachheit und Größe der Meister älterer und neuerer Zeit zu würdigen und zu verstehen. Auch dem Mangel an Uebungsstücken in gebundener Schreibart sucht der Verf. in diesem Werke abzuhelfen. Diese Uebelstände sind die Gründe gewesen, welche Hrn. Knorr zur Herausgabe der aus den Werken Mozart's, Haydn's, Clementi's und Cramer's entnommenen Uebungen veranlaßt haben. Hummel, Beethoven und S. Bach hat er absichtlich von dieser Sammlung ausgeschlossen, weil die Werke dieser für den vorgesteckten Zweck zu schwierig sind, besonders aber Beethoven und Bach bei Anfängern noch kein Verständniß finden können und Letzterer unleugbar der Jugend zu fern liegt. Der Verfasser hat seine Absicht erreicht, und in diesen werthvollen, mit vieler Umsicht geordneten Uebungsstücken die Mittel gegeben zur Erzielung einer soliden Richtung des über die ersten Elemente fortgeschrittenen Schülers, die ihn später fähig machen wird, auch das wahre Schöne aller Perioden zu erfassen. Das Werk verdient also Empfehlung, und wir hoffen, daß es mög-

lichst allgemeine Geltung bei Lehrern und Lernenden finden wird. —

Für Gesang.

Fr. Abt, Op. 82. Dreißig dreistimmige Jugendlieder. Offenbach, J. André. Partiepreis 36 Kr. netto.

Es ist dies eine empfehlenswerthe Sammlung, welche ihrem Zwecke vollkommen entspricht. Die Lieder sind leicht und einfach gehalten, die Behandlung der Stimmen fließend, die Texte gut gewählt.

A. Struth, 24 zweistimmige Lieder für Schulen. 1stes und 2tes Heft. Jedes nebst einem Anhange von sechs Liedern von verschiedenen Componisten. Darmstadt 1850, Ch. Fr. Will. à Heft 18 Kr. In Partien und bei Einführung in Schulen bedeutend billiger.

Diese kleinen Liedchen verrathen den erfahrenen Gesangslehrer, der es verstand, sie dem zarten Jugendalter anzupassen. Die beigegebenen Lieder anderer Componisten sind bekannte Volkslieder, jedoch mit theilweise verändertem Texte. Nicht einverstanden können wir damit sein, daß der Herausgeber der Menuett aus Don Juan einen Text von Hoffmann v. Fallersleben unterlegt hat, der zu dieser Musik durchaus nicht paßt, wie es uns denn überhaupt ein Mißgriff zu sein scheint, der Jugend Opernmelodien als Schullieder singen zu lassen.

Carl Pilz, Veilchen. Zwölf kleine Gesänge mit leichter Pianofortebegleitung für Kinder zur Aufmunterung und Unterstützung beim Unterricht. Leipzig, C. F. Kahnt. 8 Ngr.

Dem auf dem Titel angegebenen Zwecke entsprechen diese kleinen Gesänge vollkommen. Sie sind sämmtlich leicht und sangbar geschrieben, die Texte gut gewählt. Die einfache, jedoch nicht triviale Clavierbegleitung macht es möglich, daß sich ein Kind, das schon über die ersten Anfänge hinaus ist, selbst beim Gesange begleiten kann. Das Werkchen sei hiermit Lehrern und Lernenden bestens empfohlen.

Bücher, Zeitschriften.

Thematisches Verzeichniß der im Druck erschienenen Compositionen von Friedrich Chopin. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.

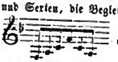
Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Duetts, Terzetts rc.

Th. de Witt, Op. 4. Nr. 1. „Die linden Lüfte sind erwacht" von Uhland, Nr. 2. „Der Du von dem Himmel bist", für zwei Soprane und eine Altstimme mit Begl. des Pfte. Berlin, Schlesinger. à Nr. $12\frac{1}{2}$ Sgr.

Die Singstimmen sind in diesen Terzetten sangbar behandelt, wenn auch die erste Stimme fast durchgehend so hoch liegt, daß nur ganz besonders dazu geeignete Sopranistinnen sie ohne Anstrengung ausführen können. Die Clavierbegleitung erhebt sich nicht über die Alltäglichkeit, Das, was der Componist sagt, eben so wenig.

A. Jungmann, Op. 9. Nr. 1. Mein stilles Glück. Duett. (Helikon, Nr. 13.) Magdeburg, Heinrichshofen. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

Sowohl bezüglich der Erfindung, der Behandlung der zwei Stimmen, als der Begleitung bietet das vorliegende Werk nur schon oft Dagewesenes. Die beiden Soprane bewegen sich fast nur in Terzen und Sexten, die Begleitung weicht wenig von dem berühmten  ab, von welcher Figur der musikliebende Graf in Lortzing's „Opernprobe" sagt, er verehre ihretwegen die italienische Musik so sehr, denn man wüßte dann stets schon im Voraus, was kommen würde.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 3. Den 16. Juli 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.

Zweiter Brief.

Metaphysische Voraussetzungen. Fundamentalprincipien der Mechanik. Bewegungsgesetze.

> „Mit leisem Gewicht und Gegengewicht wägt sich die Natur hin und her. Und so entsteht ein Hüben und Drüben, ein Oben und Unten, ein Zuvor und Hernach, wodurch alle die Erscheinungen bedingt werden, die uns im Raum und in der Zeit entgegentreten."
>
> Göthe.

Die gesammte Natur — von der entferntesten Sterneninsel, die im stärksten Fernrohr nur als Nebelfleck sich zeigt, bis zur Elementarzelle, die sich dem Mikroskop erschließt — beugt sich einem gewaltigen Gesetz. Dies Gesetz bedingt das Leben des Organischen, wie es das Unorganische harmonisch regelt; es gilt für die Geisteswelt, wie für die Körperwelt, und kettet sie Beide an einander. Es heißt Bewegung. — Wo keine Bewegung, da ist Stillstand — wo keine Bewegung, da kein Leben — wo kein Bewegung, da kein Leben — wo kein Bewegen, da kein Fortschritt: so tritt das Weltgesetz in dreifacher Gestalt aus der dreifachen Erscheinungswelt des Unorganischen, Organischen und Geistigen uns mit eherner Strenge und unbeugsamer Gewalt entgegen. Ein Augenblick der Ruhe im Weltall — und es stürzte zusammen. Der Stillstand wäre die Vernichtung der Welten, in ihrer gesonderten Individualität, und das Beginnen des Chaos. Ein Augenblick Stillstand im Weltäther, — dem gedankenschnellen Boten, der von Stern zu Stern fliegt, — und die Welten erstarrten in unermeßbarer Kälte, das Licht hätte aufgehört zu sein, und mit Wärme und Licht verschwände das organische Leben. Und wenn es noch bestehen könnte — für uns wäre es nicht mehr vorhanden. Denn die Communication zwischen uns und der äußeren Welt wäre unterbrochen, die Sinne müßten ruhen, die Welt wäre todt für uns. Und was ist das Aufhören der Nervenschwingungen, das Stocken des Herzens, der Stillstand der Säfte anders, als unser Tod? Was das Aufhören des Empfindens und Denkens anderes, als das Ende des geistigen Lebens? — So faßt der Schöpfungsruf: „Bewege dich" alles Sichtbare und Unsichtbare mit einem Griff zusammen; aber die Variationen über dies ewige Grundthema erklingen fort und fort in's Unendliche.

Was aber wird denn bewegt? — Die Materie. — Worin wird sie bewegt? — In Zeit und Raum. — Und wodurch? — durch die Kraft. — Die Lösung dieser drei Fragen umfaßt das ganze Gebiet der Metaphysik der Natur und beschäftigte

unausgesetzt den Menschengeist, seitdem er geordnet denken lernte. Für uns ist die *Materie*, als Gegenstand der äußeren Wahrnehmung, das den Raum Erfüllende, auf unsere Sinne einzuwirken fähige Reale; das sich in Ruhe oder Bewegung befindet und durch das Nacheinander in der Zeit erscheint; das als ewig, als unvernichtbar, als beweglich und undurchdringlich gedachte Seiende. Nur durch die Fähigkeit, in *Bewegung* gesetzt werden zu können und durch den *Widerstand*, den die Materie der Vernichtung und der Durchdringung im Raume entgegensetzt, erkennen wir das Dasein der Materie. Es ist also kein bloßes Sein, kein absolut ruhiges, starres Beharren im Raum, sondern vielmehr ein thätiges, wirksames Sein. Folglich müssen wir der Materie auch eine *Kraft* beilegen, und zwar eine *ursprüngliche* und *bewegende*, so daß mit der *Materie* zugleich *Bewegkraft* derselben gesetzt werden muß, wenn sie uns erkennbar sein soll. Die Kraft an sich liegt außerhalb der Erscheinungswelt, aber sie bedingt und regelt die Erscheinungen. Sie ist die Ursache aller der mannigfachen Wirkungen, welche uns darauf hinführen, daß es ein *immanentes bewegendes Princip der Materie* geben muß, wodurch dieselbe fähig wird, die Zustände ihres Seins zu ändern. Eine bestimmte, räumlich begrenzte Quantität der Materie nennen wir einen *Körper*. Derselbe kann aus mehr oder weniger quantitativ und qualitativ verschiedenen Theilen bestehen, je nachdem die Materie unter verschiedenen Bedingungen zur Erscheinung kommt. Ein letztes Theilchen aber, das sich in allen seinen Wirkungen wie eine untheilbare Einheit *verhält* (gleichviel, ob sie es ist oder nicht) nennen wir ein *Atom*. Wir behandeln dasselbe in der Mechanik als einen physischen Punkt, sobald die Entfernung der Atome untereinander, im Verhältniß zu ihrer Ausdehnung im Raum, als unendlich groß betrachtet werden kann. *Molekül* dagegen ist die stabile Gleichgewichtsgruppe von zwei oder mehreren gleichartigen oder ungleichartigen Atomen. Sobald das Gleichgewicht der Kräfte im Molekül nicht gestört wird, kann es, anderen Molekülen gegenüber, gleichfalls als Einheit behandelt werden. Um die *Erscheinung* des Körpers im Raum hervorzubringen, bedarf derselbe zunächst nur der dreifachen *Ausdehnung* nach Länge, Breite und Tiefe, wobei natürlich Beweglichkeit und Undurchdringlichkeit, als allgemeine Eigenschaften der Materie, vorausgesetzt sind. Ein Körper erscheint im Zustand des *reinen Seins*, sobald er beharrlich im Zustand der Ruhe oder der Bewegung verbleibt. Er erscheint aber im Zustand der *Veränderung des Seins*, wenn er aus der Ruhe in Bewegung oder umgekehrt, oder endlich aus einer Bewegung in eine andere übergeht. Die *Veränderungen* in der Körperwelt, die durch diesen Gegensatz von Ruhe und Bewegung bedingt sind, müssen aber *Dauer* haben, sonst können sie nicht zu unserem Bewußtsein gelangen. Um also die Erscheinungen in der *Zeit* hervorzubringen, bedarf es der immanenten Fähigkeit der Materie, durch sich selbst und ohne alle äußere Einwirkung in dem Zustand des ruhigen oder bewegten Seins zu *verharren*, so wie in der Unfähigkeit, durch sich selbst den ein Mal vorhandenen Zustand zu ändern. Dieses *immanente passive Princip der Materie* nennt *Redtenbacher**) das *Princip der Selbsterhaltung des ruhigen oder des bewegten Seins der Materie*. Die Physiker nennen es gewöhnlich *Trägheit* oder *Beharrungsvermögen*, die Philosophen sehr bezeichnend die *Willenlosigkeit der Materie*. Da die Materie in dem Zustand verharren *muß*, in welchem sie sich einmal befindet, ist sie *willenlos*, — aber wir wissen bereits, daß sie nicht *kraftlos* ist. Die *Kraft*, das *immanennte aktive Princip der Materie*, wird von Redtenbacher das *Princip der Wechselwirkungsfähigkeit der Materie* genannt, wodurch das ruhige oder bewegte Sein der Körper verändert wird. Somit erscheint die Materie als willenlos und doch kraftvoll, als ein *Doppelwesen*, das mit einem activen und passiven Princip begabt ist. Das Active des eines Körpers kann nur auf das Passive des anderen Körpers wirken, die Kraft des Einen nur auf das Träge, Willenlose des Anderen. Nur durch diese Wechselwirkung wird es der Materie möglich, aus einem Zustand in den anderen zu gerathen, folglich eine Mannigfaltigkeit der Erscheinungen in Zeit und Raum hervorzubringen. Materie ist ohne Kraft, Kraft ohne träge Materie nicht denkbar — Beide sind untrennbar Eins und doch ein Verschiedenes. Hier tritt uns also jener unbegreifliche *Dualismus* entgegen, der durch das ganze All geht; derselbe, der Geist und Körper, Gott und Welt zusammen faßt und doch als Doppeltes erscheinen läßt, und an dessen Erklärung und Auflösung die Philosophie noch immer scheiterte. Daß aber selbst der willenskräftige, mit Freiheit begabte Mensch den Gesetzen der Materie in vollem Maaße unterworfen sei, möge ein Beispiel beweisen, das zugleich den Gegensatz von Willenlosigkeit und Kraftbegabtheit der Materie als solcher, erläutern möge. Man denke sich einen Menschen auf einem Schaukelbret gerade ausgestreckt liegend, freischwebend, hoch

*) Principien der Mechanik, 2ter Abschnitt. §. 17.

über der Erde. Der Mensch ist gegen das Weltall ein Atom, wir begehen also keinen großen Fehler, wenn wir ihn als wirkliches Atom betrachten. Dieses Atom, Mensch genannt, besteht aus Körper und Geist, hat Kraft, Willen und träge Materie. Auf dem freischwebenden Brete liegend kommt aber von seiner Kraft und seinem Willen Nichts Wesentliches zur Erscheinung, er erscheint als rein passive Materie und als solche willenlos, nur der Einwirkung äußerer Naturkräfte unterliegend. Er ist zunächst schwer — denn sobald die Stricke reißen, fällt er zur Erde, lediglich dem Gravitationsgesetz folgend. Er ist ferner träge — denn er fällt so lange fort, bis er auf einen zweiten Körper trifft, der entweder durch seine Undurchdringlichkeit ihn aufhält, oder durch die Einwirkung seiner Kraft die Wirkung der Schwere aufhebt und einen stabilen Gleichgewichtszustand herstellt, so daß das Menschatom, auf welches zwei Kräfte dann mit gleicher Intensität wirken, freischwebend zwischen beiden verharren muß, bis eine dritte Kraft den Gleichgewichtszustand aufhebt. Dies wäre z. B. der Fall, wenn das Atom zwischen zwei Welten sich befände, welche beide gleich stark anziehend wirkten, so daß es zwischen beiden Welten ruhig schwebend verharrte, bis die Attraction eines sich ihm nähernden Kometen oder Mondes es zwänge, auf diesen nieder zu fallen. Wäre irgend eine irdische Kraft im Stande, die Schwere zu überwinden, so würde das Atom von der Erde hinweggeschleudert werden können, es flöge in den Weltraum hinaus und zwar so lange, bis es in die Nähe eines anderen Weltkörpers kommend, von diesem angezogen würde. Das Menschatom befände sich dann ungefähr in der Lage eines Meteorsteines. — Die Schwere kann aber von keiner irdischen Kraftäußerung überwunden werden, und die Stricke, welche das Bret freischwebend erhalten, mögen dauerhaft, das Bret in Ruhe sein, dann muß das Atom Mensch ebenfalls in Ruhe bleiben. Seine inneren Kräfte sind zwar thätig, aber sie können keine äußere Veränderung bewirken. Sein Herz pulsirt, sein Blut cirkulirt, alle seine chemischen und Lebenskräfte sind in ihm thätig, das Alles bringt aber keine äußere sichtbare Bewegung hervor. Der Mensch kann sich sogar seines Zustandes vollkommen bewußt sein (wenn ihn der Schwindel nicht daran hindert), er mag sagen wollen, daß das Bret sich bewegt — sein Wille vermag das so wenig, als sein Glaube „Berge versetzen" oder ihn nur vom Bret herab auf den sicheren Erdboden versetzen kann. Er möge noch weiter gehen, er möge durch seine Willenskraft sich erheben, sich gegen das Bret stemmen, an den Seilen rütteln ꝛc., er wird nicht einmal das Bret in Schwung versetzen können. Das Bret wird nur leise schwanken, sofern sein Schwerpunkt durch diese Anstrengungen des Menschen eine andere Lage erhält. Also ist es wieder die Schwere, der das Atom lediglich unterliegt. Das Atom Mensch kommt somit zur praktischen Erkenntniß des mechanischen Grundgesetzes, daß es für sich allein Nichts in seinem Zustand ändern kann, daß es folglich träge ist. Er sieht ein, daß es einer Wechselwirkung zwischen seiner trägen Materie und einer zweiten, äußeren Kraft bedarf, um ihn zu bewegen und ihm zu helfen, seinen Willen zur That zu machen. Ein zweites Menschatom trete jetzt hinzu — es stemme sich gegen das Bret, es wirke mit seiner Kraft auf die träge Masse des ersten Atoms und sogleich bewegt sich das Bret. Dieses beginnt zu schwingen — würde aber wieder in Ewigkeit fortschwingen, wenn nicht neue Kräfte als Widerstand hinzutreten, um der Trägheit des, nun ebenso willenlos schwingenden, als vorher ruhenden Menschen zu Hilfe zu kommen und das Bret wieder aufzuhalten oder beziehendlich herabzulassen. — Kein noch so erhabenes Bild der dichterischen Phantasie könnte wohl mehr geeignet sein, die Richtigkeit des Menschen schlagender darzuthun, als dieses Schaukelbret. — Daß dieser Dualismus des passiven und activen Principes der Materie ein in der Vernunft begründeter und nothwendiger sei, möge noch durch folgende Betrachtung erläutert werden, die wir mit Redtenbachers Worten wiedergeben wollen.

Wenn die Materie nur mit dem passiven Princips der Trägheit begabt wäre, so würde jeder Körper nur für sich selbst und in jeder Hinsicht unverändert fortbestehen. Körper, die einmal in Ruhe wären, würden ewig und unverändert an ihrem Platz verbleiben; die bewegten würden, unbekümmert um Alles, was neben ihnen besteht, zwecklos ihren Weg im Raum geradlinig fortsetzen. Ganz anders gestalten sich die Erscheinungen, wenn wir uns die Materie noch mit dem activen Princip der Wechselwirkungsfähigkeit ausgerüstet denken. In diesem Falle besteht jeder Körper nicht nur für sich allein, sondern auch in Beziehung zu anderen Körpern; sie nehmen von ihrer Existenz wechselseitig Notiz, leben so zu sagen in Gesellschaft, treten zu Gruppen zusammen, wodurch mannigfaltige Gebilde und Gestalten entstehen, die aber nicht unveränderlich sind, sondern durch später eintretende Wechselwirkungen wiederum aufgelöst werden. Kein Körper ist dann zu ewiger Ruhe oder zu unveränderlich einförmiger Bewegung verdammt, denn Alles wirkt wechselseitig auf einander ein, und so entsteht denn eine Welt des Zusammenseins, des Zusammenwirkens, des Gestaltens, der Ruhe und Bewegung, oder mit einem Wort, eine

wirkliche lebendige Welt. Ohne das gleichzeitige Vorhandensein jener beiden Principien ist weder die wirkliche, noch überhaupt eine Welt mit vernünftigen Zwecken denkbar.

(Fortsetzung folgt.)

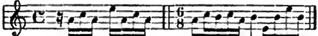
Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.
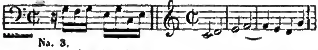
Franz Liszt, Sechs Praeludien und Fugen für die Orgel (Pedal und Manual) von Joh. Seb. Bach, für das Pianoforte zu zwei Händen gesetzt. 2 Hefte. — Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters. Preis eines jeden Heftes: 1 Thlr. 10 Ngr.

Heft I.
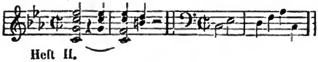
No. 1.



No. 2.
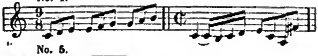


No. 3.
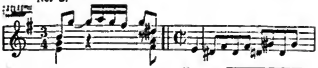


Heft II.
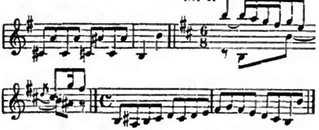
No. 4.



No. 5.



No. 6.



Dem ersten Hefte dieser Fugen ist in deutscher und französischer Sprache eine Vorrede von S. W. Dehn vorangedruckt, durch deren Mittheilung eine Kritik von unserer Seite auf die ersprießlichste Weise überflüssig gemacht wird. Diese Vorrede lautet:

Die erste Schule eines selbstständigen Clavierspiels wurde in Deutschland durch Johann Sebastian Bach in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gegründet. Wenn auch Bach kein eigentlich didaktisches Werk — keine eigentliche Clavierschule — ausgearbeitet hat, so war er es doch, der theils durch seinen Unterricht, theils durch den Inhalt seiner hierher bezüglichen praktischen Musikwerke dem von ihm neu geschaffenen und ausgebildeten Clavierspiel so entschieden die Richtung vorschrieb, daß seine Methode lange als die einzige rationell begründete galt. Während Bach in Deutschland so die Behandlung des Claviers auf eine vor seiner Zeit nicht gekannten Höhe brachte, bildete sich in Italien eine andere Schule des selbstständigen Clavierspiels aus unter Domenico Scarlatti. Beide Schulen, von einander verschieden, hatten ihre besonderen Vorzüge. Die deutsche Schule wurde charakterisirt durch die Wahl reicher harmonischer Combinationen und durch gebundene thematische Schreibart, durch welche letztere sie häufig dem damaligen Orgelspiel nahe verwandt ist; bei Bach tritt ganz besonders noch der Umstand hervor, daß die mindere oder größere Schwierigkeit der technischen Ausführung immer von der Bedeutung des vorwaltenden musikalischen Gedankens abhängig und in diesem bedingt ist. Die italienische Schule jener Zeit suchte ihren Glanzpunkt in Ausführung fließend an einander gereiheter gefälliger Melodien und brillanter Passagen, wozu die Kunstrichtung der damaligen italienischen Bravoursänger als Modell diente.

Nachdem schon Bach selbst, durch Bearbeitung italienischer Violinconcerte von Vivaldi und durch seine bekannten Originalcompositionen „nach italienischem gusto", ferner einige seiner Zeitgenossen und unter seinen Söhnen vorzugsweise Carl Philipp Emanuel, sich die im Vergleich zur ernsteren deutschen Schule leichtere italienische Ausdrucksweise anzueignen versucht hatten, ohne jedoch in ihren Versuchen die charakteristische Verschiedenheit beider Schulen mit einander zu verschmelzen, gelang dies endlich in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts einem Römer, Muzio Clementi. Anfangs in Scarlatti's Schule durch dessen Schüler Cordicelli gebildet und später in die Meisterwerke Bach's und Händel's eingeweiht, wußte Clementi die Vorzüge beider Schulen nicht nur in seinem Spiel, sondern auch in seinen Compositionen, besonders in seinen Claviersonaten und am umfassendsten in seinem Gradus ad Parnassum, mit einander zu verbinden und hiernach sein eclectisches System des Unterrichts auszuarbeiten. Die Clementi'sche Schule faßte auch bald allenthalben Wurzel, indessen Bach nur noch das Muster für die höchste Ausbildung des Organisten blieb. Außer Cle-

menti's Pianoforte-Schule und außer seinen immer noch gepriesenen, mit tiefer Sachkenntniß und musikalischem Verstand geschriebenen kleinen und großen Studien, waren es namentlich seine eben erwähnten Claviersonaten, die zur allgemeinen Verbreitung seiner Methode beitrugen. Es gab sogar eine Zeit, wo es für die höchste Aufgabe eines Claviervirtuosen gehalten wurde, Clementi's Compositionen selbst, oder doch in deren Geist das Pianoforte zugleich so verständig als brillant zu behandeln.

Diese Schule, der Cramer, Kalkbrenner, Field, Klengel, Berger, Hummel, Moscheles, Ries, Mendelssohn und viele andere gefeierte Künstler angehören, lebt heute noch in voller Anerkennung und gerechter Würdigung; sie gilt jetzt aber nur noch als nothwendige Vorschule und Basis der neueren, seit jener Zeit riesenmäßig vorgeschrittenen Technik. Während sie unter den genannten und anderen Künstlern in der Hauptsache nicht erweitert wurde, und während nur ein Beethoven in seinen großen Claviersonaten bei Darstellung seiner Gedanken die durch eine noch nicht weit genug vorgeschrittene Technik ihm angelegten Fesseln in der mechanischen Ausführung dann und wann abzuschütteln versuchte, trat gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts Giuseppe Francesco Pollini in Mailand auf, der, ein Zögling der Schule Clementi's, bald die von seinem Lehrer vorgezeichnete Bahn mit Glück noch weiter verfolgte, um das vorgesteckte Ziel zu überschreiten und das Feld der Technik bis zu einem (damals von ihm selbst wohl kaum geahnten) hohen Grade zu erweitern. Pollini's Leistungen blieben lange unbekannt; dennoch aber bildeten sie später den Uebergang zur gegenwärtigen neuesten Schule. Für den durch ihn angebahnten Fortschritt liefern viele schon zu Anfange dieses Jahrhunderts von ihm componirte und in Italien herausgegebene Clavierwerke das vollgültigste Zeugniß, unter denen hier vorzugsweise die beiden folgenden angeführt werden müssen. 1) Uno de' trentadue esercizj per clavicembalo, fatti in forma di toccata. Op. 42. — 2) Saggio di una toccata per Piano-Forte ordinata in tre righe, (mit einem kurzen Vorworte über den Zweck der dreizeiligen Notation) Op. 56. Mailand bei Ricordi. — Pollini war der erste Pianist, der die moderne Form eines den ganzen Umfang des Instrumentes beherrschenden Accompagnements einer in den Mitteloctaven von wenigen Fingern bald der rechten, bald der linken Hand vorgetragenen Cantilene erfand und schon auf drei Liniensystemen drucken ließ — eine Form, die der später oft bewunderte Harfenvirtuos Parish Alvars auf die Harfe übertrug und nach England verpflanzte, von wo sie endlich auch nach Frankreich und Deutschland geführt wurde.

Lange Zeit hindurch wurde jedoch Pollini's Bereicherung der Behandlung des Claviers nur als eine reiche Fundgrube zur Erweiterung mechanischer Fingerfertigkeit angesehen, und von manchen Künstlern, die eine tiefere Bedeutung darin nicht zu ahnen vermochten, bis zum Ueberdruß des Concert- und Salonpublikums ausgebeutet, bis endlich Franz Liszt der ganz vorzugsweise durch ihn selbst nach allen Richtungen bis auf's Höchste ausgebildeten Technik eine innere Bedeutung gab — und sie als Mittel zu einem höheren Zweck benutzte. Liszt wußte mittelst derselben das bisherige Pianoforte zu einem ganz anderen Instrumente umzuschaffen und, wo es die Umstände erforderten, aus ihm ein Orchester zu machen. Er beherrscht bei seiner unbeschreiblichen Fertigkeit mit eigenthümlich sinnreicher Verwendung des Pedals das, was sonst nur von einer Gesammtheit verschiedener Instrumente ausgeführt werden konnte. Wer erinnert sich hier nicht an den colossalen Eindruck, den er durch den ersten Vortrag seines zweihändigen Arrangements einer Beethoven'schen Symphonie auf das kunstsinnige Publikum machte?

Gegenwärtig hat ihm sein Genius und seine musikalische Intelligenz noch eine andere Richtung vorgezeichnet: die Uebertragung der größten Joh. Seb. Bach'schen Orgelcompositionen auf's Clavier. Der Kenner und Verehrer Bach'scher Werke wird in Erstaunen gerathen, wie es möglich gewesen ist, erst überhaupt nur auf diesen Gedanken zu kommen und dann ihn in einer solchen Vollkommenheit auszuführen. Durch Uebertragung der Partie des obligaten Pedals in die linke Hand hat dennoch keine der übrigen Stimmen an ihrer wesentlichen Originalität verloren — Bach's große Orgelfugen sind ihrer Authenticität erhalten, vollständig auf das Pianoforte übertragen und auf demselben von einem einzigen Spieler auszuführen. Welcher Fortschritt des Clavierspiels seit Bach's Zeit, welche überraschende Anwendung der neuesten Technik!

Durch die vorliegende neueste Arbeit Liszt's ist wieder ein Abschnitt in der Geschichte des Clavierspiels angedeutet, und so wie die früheren Abschnitte durch die Namen Bach, Scarlatti, Clementi und Pollini bezeichnet sind, so trägt dieser den Namen Franz Liszt.

S. W. Dehn.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Aloys Schmitt, Op. 118. Sonate für Pianoforte und Violine. — Leipzig, bei Friedrich Hofmeister. Preis 1 Thlr. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Ein nettes Werk in den drei üblichen Sätzen, das von Tiefe, Bedeutendheit, Erfindung und Originalität zwar eben so weit entfernt ist, als von Trivialität, das aber durchweg eine gesunde Musik, natürlichen Fluß, solide Arbeit und eine untadelhafte formelle Haltung aufweist: nur die Motive des letzten Satzes erschienen uns als etwas zu abgenutzt. Clavier- und Violinpartie sind leicht: einigermaaßen geübte Spieler executiren die Sonate ohne Anstrengung vom Blatt weg, und eignet sich dieselbe vorzüglich für den gesellschaftlichen Kreis, denn sie eine immerhin edle Unterhaltung gewähren wird. Wir müssen wiederholt darauf zurückkommen, daß Musikwerke von der Art des vorliegenden auf keinen Fall verdienen, von der Kritik so schlechthin verworfen zu werden; denn wenn ihre Verfasser die Kunst auch um keinen Schritt weiter fördern, so schaden sie doch auch dieser Kunst nicht nur nichts, sondern nützen geradezu in einer Richtung, die wir Alle als segenbringend anerkennen müssen: Werke dieser Art sind es vorzugsweise, die sich des Beifalls des solideren Dilettantismus erfreuen, und dieser Dilettantismus ist es, der das verbindende Mittelglied bildet zwischen den unbewohnten Höhen der Kunst, auf denen wir umher taumeln, und den Tiefen der Seicht- und Gemeinheit, in die wir mit Unwillen und Verachtung hinabblicken. Nicht jedem originelleren und geistreicheren Musikwerke kann man diese Nützlichkeit oder eine ihr gleichstehende schätzbare Eigenschaft nachrühmen. Zudem sind die Verfasser solcher Werke in der Regel Componisten von zwar nur mäßigem Vermögen, aber sehr reellen Kenntnissen, die nur durch große Anstrengung und vielen Fleiß erworben werden konnten: und alle Achtung vor dem „technischen" Können in einer Zeit, wo dasselbe immer seltener zu werden beginnt!

„Raphael wäre das größte malerische Genie auch dann gewesen, wenn er unglücklicher Weise ohne Hände geboren worden wäre!" Die Richtigkeit dieses Ausspruchs Lessing's wollen wir hier nicht in Zweifel ziehen, obschon derselbe unserem Componisten nicht zu Gute kommt. Fragen aber müssen wir: was hätte denn die Welt von dem Genie Raphael's gehabt, wenn dieser Maler ohne Hände geboren worden wäre? Die Antwort kann nur lauten: Nichts, gar Nichts! Die Moral dieser Fabel ist: besser ein bescheidenes Talent mit den Händen, als ein großes Genie ohne Hände! Sapienti sat.

T. U.

Bücher, Zeitschriften.

Louise Otto, Die Kunst und unsere Zeit. — Großenhain, bei Th. Haffner, 1852.

In einer Zeit, wo die meisten Männer wie alte Weiber und kleine Kinder sich betragen, ist es ebenso erfreulich als nothwendig, daß Frauen von Herz und Geist ihre Stimme erheben zur Aussprache männlicher Worte und Gedanken, soll anders der Respekt unserer Nachkommen vor ihren Vorfahren nicht gänzlich schon im Keime erstickt werden, oder — um mit der ersten aller Autoritäten der Gegenwart zu reden — „die angekränkelte Blässe des Gedankens auf den Wangen unserer Enkel nur mit Roth der Scham über das unverschuldete Unglück, Väter gehabt zu haben, sich schminken." Offenbaren zudem die ausgesprochenen Worte und Gedanken einen so unmittelbar auf das Leben gerichteten Drang, wie das vorliegende Schriftchen, so mögen wir uns selbst dann an ihnen erfreuen, wenn wir uns auch eingestehen müssen, daß sie in unseren gegenwärtigen Zuständen einen unmittelbaren praktischen Erfolg nicht haben können und werden. Wir glauben die Ueberzeugung hegen zu dürfen, daß die Verfasserin diese unsere Ansicht theilt, und vermuthen, daß das Wesentliche ihres Schriftchens in einer Zeit geschrieben worden ist, welche den Hoffnungen auf praktische Erfolge bei weiten nicht so ungünstig war, als die gegenwärtige.

Frl. Otto spricht auf 108 Seiten über Dichtkunst (lyrische, epische, dramatische Poesie), Tonkunst (Oper, nationale Musik, Popularisation der Musik, Volksliedertafeln und Sängerfeste, öffentliche Musiken), Baukunst und Bildhauerei (Restaurationen, zeitgemäße Bauten, Denkmale, plastische Gruppen und Statuetten), Malerei (Heiligenbilder, historische und literarhistorische Gemälde, Stoffe aus der Gegenwart, die Malerei im öffentlichen Leben), die Künstler (Leben im „Ganzen", Vereine und Versammlungen, Parteien, Namensaristokratie, Nationalität, Stellung im öffentlichen Leben, Brod!), — über Das, was — nach ihrer Ansicht — in allen diesen Gebieten Noth thut. Vom Standpunkte des gebildeten Laien aus, welcher die Kunst nicht minder liebt, als den Fortschritt der Menschheit und in der Kunst zunächst ein Bildungsmittel erblickt, schon deshalb im alleinigen Hinblicke auf das (vermeintliche, angebliche) Bedürfniß unserer Zeit, stellt die Verfasserin ihre Anforderungen an die Kunst und die Künstler dieser Zeit. Ihre Anschauung von der Kunst giebt sich insofern nicht als die höchste, als sie denjenigen Drang im Künstler ignorirt, welcher allein — bis auf den

heutigen Tag — wahrhaft Großes, wahrhafte Kunstwerke geschaffen hat, — als sie vermeint, das Kunstwerk könne durch äußere und willkürliche Veranlassung hervorgerufen werden. Diese Anschauung ist gleichwohl nicht nur die herrschende, sondern auch die in unserer Zeit fast allein berechtigte; denn in Wahrheit ist unser Leben der wahren Kunst feindselig, die Künstler aber sind in der Mehrzahl eben keine Künstler, sondern Handwerker. Man muß schon froh sein, wenn diese Künstler ihre Aufgaben im Sinne einer Kunst auffassen, die zunächst Bildungsmittel ist. Ueber die Erfolge einer solchen Kunst könnte freilich gestritten werden: dazu aber ist hier wohl nicht der rechte Ort. Es sei nur noch bemerkt, daß auch die Bestrebungen der Kunstkritik parallel laufen müssen mit dem Charakter unserer Kunst: der Humanismus ist in dieser Kritik berechtigter als die Aesthetik. Auch wir haben es uns zur Aufgabe gemacht, die charakteristischen Kunsterscheinungen unserer Zeit nicht von dem höchsten Standpunkte aus zu beurtheilen, sondern vor Allem Das zu fördern, was einer gesunden Bildung entsprossen ist. Nur reserviren wir uns stets die Idee der einzig wahren Kunst.

T. U.

Das Musikfest zu Braunschweig.

Noch erfüllt von den großen und mannichfaltigen Eindrücken des Ballenstedter Musikfestes, eilte ich am 1sten Juli dem ähnlichen Feste in Braunschweig entgegen. Dem Programme nach erwartete ich nicht gleichen Genuß wie in Ballenstedt und fand ihn auch nicht trotz des im Allgemeinen günstigen Eindrucks, den das Braunschweiger Fest auf mich machte. Das am 2ten Juli aufgeführte Mendelssohn'sche Oratorium „Elias" wirkte in den großartigen Räumen der Aegidienkirche sehr günstig, besonders entwickelten sich die durch 600 Sänger und nahe an 200 Instrumentisten gebildeten Gesammtmassen voller, edler als in Ballenstedt; dennoch war der Eindruck nicht so allgemein begeisternd als der Eindruck, welchen z. B. die Walpurgisnacht von demselben Componisten in Ballenstedt hervorrief, was schon daraus hervorgeht, daß in Braunschweig beim Beginne des letzten Chors die Zuhörer nach den Ausgängen drängten. Wenn auch nicht zu leugnen ist, daß im Elias herrliche Chöre und Soli vorkommen, so liegt doch im Texte wenig oder nichts, was unsere eigentliche menschliche Natur berührt. Der Held dieses musikalischen Dramas Elias erscheint als eine Schicksalsperson, von den Engeln hin und her gesendet, um entweder zu weissagen, oder dem Hunger oder der Lebensgefahr zu entrinnen; im ganzen Oratorium findet sich keine nothwendige Entwickelung der Handlung, und selbst vom streng ortodoxen Standpunkte betrachtet, leidet der Text an Unwahrheiten, die störend wirken, z. B. in Nr. 2 bis 5, wo Bitte und Verheißung mit dem Erfolge im Widerspruch stehen. Es konnten daher nur entweder diejenigen Nummern, in welchen sich allgemeine Wahrheiten aussprachen, oder die, welche sich musikalisch auszeichneten, das volle Interesse der Zuhörer gewinnen. In technischer Beziehung gelang die Aufführung des Elias unter Leitung des Hofkapellmeisters Hrn. Müller im Ganzen sehr gut, einzelne Schwankungen in der Vocalpartie würden vielleicht bei einer energischeren Direction vermieden sein, sind aber eben so leicht bei der großen Masse der Mitwirkenden zu entschuldigen; dagegen traten die feineren Nüanceirungen entweder schwach oder gar nicht hervor, was seinen Grund theils in der zu großen Resonanz der Kirche, theils in der geringen Anzahl der Gesammtproben, theils aber auch in der Massenhaftigkeit des Orchesters hatte. Die Hauptsolopartien waren von Frau Köster-Schlegel aus Berlin, Frl. Schloß aus Düsseldorf, Hrn. Schmezer aus Braunschweig und Hrn. J. Krause aus Berlin übernommen. Die glockenreine Metallstimme der Frau Köster entzückte allgemein, während die weiche, liebliche, volle Altstimme der Frl. Schloß so recht eigentlich zum Herzen drang und Hrn. Krauses voller, runder und körniger Baß Nichts zu wünschen übrig ließ. Um das Vocalquartett vollkommen darzustellen, fehlte nur ein Tenor, der sich ebenbürtig den übrigen Stimmen angeschlossen hätte. Hrn. Schmezers, dessen vorzügliche Leistungen im Opernfache längst anerkannt sind, etwas manierirte Aussprache, sein zu süßlicher Vortrag, dem die Naturfrische abging, das öftere Detoniren ganz besonders in Nr. 15 bewirkten, daß das Quartett nicht die Wirkung hervorbrachte, die zu erwarten stand.

Der zweite Festtag brachte uns verschiedene Solovorträge, worin Frau Köster, Frl. Schloß, Hr. Concertmeister Müller, Frl. Rosalie Spohr wohlverdienten Beifall fanden. Frl. R. Spohr spielte mit viel mehr Sauberkeit und Gefühlswärme als in Ballenstedt, doch fand man allgemein, daß die Harfe so gewaltige Räume nicht erfüllen könne. Am meisten wohl sprach unter den Solovorträgen Litolffs Sinfonie concertante hollandaise an. Es zeigt sich in diesem Werke neben Gediegenheit ein frisches geistiges Leben; zu bedauern ist nur, daß die Form des Ganzen, welche ein selbstständiges Wirken des Orchesters bedingt, das Hauptinstrument, das Piano, zu sehr erdrückt, so daß besonders in dem großen Raume der

Kirche Letzteres zu ohnmächtig den Orchestermassen gegenüber erscheinen mußte. Der letzte Theil des Concertes brachte die neunte Symphonie von Beethoven, jenes gigantische Werk, das in Braunschweig, trotz der großen Schwierigkeiten und des zu solchen Aufführungen ungünstigen Locals unter Hrn. Litolffs Leitung zur Ehre sämmtlicher Mitwirkenden glänzend durchgeführt wurde. Der Eindruck der drei ersten Sätze war ein klarer und höchst wirksamer, der letzte Satz dagegen blieb hier zur Zeit noch räthselhaft und unbefriedigend*).

Am dritten Festtage hörte ich noch einen Theil des Quartett-Concertes der Gebrüder Müller unter Mitwirkung der HH. Moscheles und Litolff und erfreute mich im hohen Grade an der, wenn auch nicht originellen, doch gediegenen und geschmackvollen Aufführung des Haydn'schen B-Dur- und des Beethoven'schen E-Moll-Quartetts; ein Trio von Litolff (Nr. 2) und die schöne Composition von Moscheles (Homage à Händel) konnte ich leider nicht mehr hören, da der Eisenbahnzug mich erwartete. Was Braunschweig außerdem den Fremden an Genüssen aller Art bieten konnte, war im reichen Maaße geschehen, besonders zu rühmen ist die Gastfreundschaft der Braunschweiger, besonders zu rühmen der bekannte Kunstmäcen**), durch dessen freiwillige, bedeutende Opfer dieses herrliche Fest nur veranstaltet werden konnte. — Obgleich nun dasselbe im Ganzen, wie schon oben erwähnt, einen günstigen Eindruck auf die zahlreichen Fremden machte, so las man doch in den Blicken Vieler eine leise Verwunderung über den den verhältnißmäßig geringen Besuch der Concerte, über das Auftreten der Theaterdirection dem Festcomité gegenüber, über den niedrigen Standpunkt der Orgelspielkunst, der so auffallend ist, daß ein preußischer Organist, der nebst vielen andern Tonkünstlern den Morgen des dritten Festtages dem Besuche der verschiedenen Kirchen widmete, äußerte: hier muß man sich schämen, sich als Organisten auszugeben. Damit ist den dortigen Organisten durchaus kein Tadel ausgesprochen, denn sie wissen selbst am besten, daß in Braunschweig das Amt eines Organisten stets als ein an sich unbedeutendes Nebenamt betrachtet worden ist, daß es im ganzen Lande nicht besser steht.

Vergleichen wir das Braunschweiger Musikfest mit dem Ballenstedter, so stellte sich in Braunschweig eine sorgfältigere Vorbereitung, eine größere technische Vollendung der Vorträge, ein ansprechenderes äußeres Festgepränge heraus, während in Ballenstedt bei geringerer Vorbereitung, bei äußerer Einfachheit ein höheres geistiges Leben in den Vorträgen waltete und durch dieselben den Zuhörern sich mittheilte.

H. Sattler.

Kleine Zeitung.

Königsberg. Eine Matinée musicale, gegeben von Friedrich Marpurg (Sonntag am 6ten Juni) erfreute und interessirte in mehrfacher Weise. Die aus der Oper Marpurgs: „der König der Berge," vorgeführten drei Scenen bieten in ihrer vereinzelten Stellung keinen festen Anhaltepunkt für ein Urtheil, das bis dahin verschoben werden muß, wo das ganze Werk zur Erscheinung kommt. — — Die Ausführung von Gade's Comala war vorzüglich gut zu nennen, und Hr. Marpurg zeigte sich dadurch auf's Neue als sinniger, energischer Leiter. Der Chor bestand aus gewählten Mitgliedern der Academie, und sang kaum einen Tact, in welchem er nicht Ehre einlegte. Den Damen darf noch ein besonderes Lob gesprochen werden, indem die verschiedensten Schattirungen von denselben höchst reizvoll gegeben und die Textworte durch die angemessene Accentuation klar verständlich ausgesprochen wurden. Auch die Soli waren mit tüchtigen Dilettantenkräften besetzt, und boten manches Anziehende und Charakteristische.

Louis Köhler.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frl. Joh. Wagner wird während der Anwesenheit der Kaiserin von Rußland in Berlin einige Male auf der dortigen Hofbühne singen. Auch der Tenorist Reer aus Coburg wird bei dieser Gelegenheit in Berlin singen.

Die erste Oper, welche im neuen Theatergebäude in Hannover gegeben werden soll, wird der Prophet sein. Ander wird den Johann in derselben singen.

Die großen Erfolge der Frau Lind-Goldschmidt scheinen die blonden Damen Scandinaviens ermuthigt zu haben, ihr Licht nicht mehr unter den Scheffel zu stellen, sondern es vor aller der Welt, so da hohe Entrées bezahlen kann, leuchten zu lassen. Eine neue schwedische Nachtigall, Namens Frl. Westerstrand, ist abermals in Berlin angekommen, um dort die deutsche Sprache zu studiren und alsdann auf der Bühne aufzutreten.

---

*) Wir sind überrascht, eine solche Thatsache erwähnt zu finden, da wir der Meinung waren, daß das Verständniß des letzten Satzes, der Krone des Ganzen, in unserer Zeit nun schon ein allgemeines sei. D. Red.

**) Herr C. Schade, der die Garantie des Festes übernommen hatte und mehr als 6000 Thlr. nachzuzahlen hat.

Hr. Dalle Aste hat das ihm angetragene Engagement an der italienischen Oper in Lissabon angenommen.

Nach Abgange des Hrn. v. Holbein wird Hr. Cornet die technische Leitung des k. k. Kärthnerthortheaters übernehmen.

Hr. Concertmeister Joseph Joachim aus Weimar hat in London in einem selbstständigen Concerte mit dem glänzendsten Erfolge gespielt. Auch Hr. v. d. Osten aus Berlin, welcher in demselben Concerte auftrat, hat dort sehr angesprochen.

Neue Opern. Vom Capellmeister des Stadttheaters in Hamburg, Barbieri, wird daselbst binnen Kurzem eine neue Oper gegeben werden. Dieselbe heißt Nisida.

Vermischtes.

Frau J. Lind-Goldschmidt hat ihrer Vaterstadt Stockholm die Summe von 250,000 Frks. zur Gründung einer Armenschule überwiesen.

In Stettin wäre kürzlich während des dritten Finales im Propheten das Theater beinahe ein Raub der Flammen geworden. Es faßten zwei Coulissen plötzlich Feuer und obgleich Hr. Reer, der als Gast den Johann gab, mit unerschütterlicher Ruhe fortsang, so mußte doch der Vorhang fallen. Nach einiger Zeit war das Feuer gedämpft und die Oper hatte ihren ungestörten Fortgang. Rühmend zu erwähnen und als Beispiel für ähnliche Fälle aufzustellen ist das Verhalten des Publikums bei dieser Gelegenheit. Es fiel Niemandem ein, sich nach dem Ausgange zu drängen, man blieb ruhig sitzen oder entfernte sich langsam und still, jeden Falls das Beste, was man bei einem solchen Unglück thun kann.

Der berühmte Proceß Wagner-Lumley ist noch nicht ganz beendet, indem Hr. Lumley Hrn. Gye auf eine Entschädigungssumme von 20,000 Pfd. St. (circa 130,000 Thlr.) verklagt hat. Leider hat dieser Proceß auch einem zeitweilig in London lebenden Berliner veranlaßt, sich durch überspannten Enthusiasmus für Frl. Wagner zu blamiren. Dieser Verehrer der Kunst hat von dem Kammermädchen der Künstlerin ein Taschentuch, welches diese in einer Zornauswallung über den verlorenen Proceß zerrissen hatte, für schweres Geld gekauft und es in Glas und Rahmen fassen lassen. Am besten scheint Hr. Ander bei der ganzen Sache wegzukommen. Er hatte während des Processes seiner Landsmännin mit Rath und That zur Seite gestanden und die Folge davon soll eine Verlobung gewesen sein.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen rc.

F. G. Klauer, Tempelklänge. Eine Sammlung von leicht ausführbaren Motetten, Hymnen, Cantaten und anderen geistlichen Gesängen zu sämmtlichen Festtagen so wie zu allen anderen kirchlichen Gelegenheiten für gemischten Chor. Zum Gebrauche für kirchliche Sängerchöre, Singvereine, Schulanstalten rc. herausgegeben. 1stes Heft. Eisleben, F. Kuhnt. Partitur 7½ Sgr., Part. u. Stimmen 20 Sgr., die Stimmen 15 Sgr., eine einzelne Stimme 3¾ Sgr.

Das erste Heft dieser werthvollen Sammlung enthält Tonstücke der ältesten, mittleren und neuesten Zeit. Bei der Auswahl derselben ist besonders Rücksicht auf einen streng kirchlichen Inhalt und eine leichte Ausführbarkeit genommen, so daß das Werk seinem Zwecke vollkommen entspricht. Die allgemeine Anerkennung, welche die unter dem Titel Siona von Klauer herausgegebene Sammlung geistlicher Gesänge für Männerchor gefunden, hat den Sammler zu diesem Unternehmen bestimmt und wir wünschen, daß auch dieses Sammelwerk dieselbe Verbreitung finden möge, wie die Siona.

Concertmusik.

Symphonien.

W. A. Mozart, Op. 104. Sinfonie concertante für Violine und Viola mit Begleitung von 2 Violinen, 2 Violas, 2 Oboen, 2 Hörnern, Violoncell und Baß. Partitur. Offenbach, J. André. 1 Thlr. 16 Sgr. netto.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

B. Molique, Op. 41. Six Morceaux caractéristiques pour Violon et Piano concertants. Livr. I, II. Offenbach, André. à Liv. 1 Fl. 48 Kr.

Die hier gegebenen Musikstücke sind in Bezug auf In-

halt und Form sehr zu empfehlen. Sie haben einen höheren Zweck, als den der leichten, flüchtigen, wenn auch angenehmen Unterhaltung. Molique's Eigenthümlichkeit tritt auch hier hervor und giebt den Piècen den Reiz der Ursprünglichkeit und Selbstständigkeit. Beide Instrumente sind auch technisch trefflich behandelt und wenn im Ganzen auch die Violine dominirt, so ist das Piano doch für den Spieler wie Hörer von Interesse. Wir empfehlen dieses Werk angelegentlichst und bemerken noch, daß auch im Concert diese Tonstücke an ihrem Platze sein werden.

Für Pianoforte mit Begleitung.

H. Marschner, Op. 147. Duo pour le Pianoforte et Violon. **Offenbach, André. 3 Fl. 30 Kr.**

Gute und gesunde Melodieen, eine vollkommene und geschickte Handhabung der gegebenen Mittel zeigen sich — wie in fast allen Werken Marschners —, auch in diesem. Die eigenthümliche Art und Weise des Componisten verleugnet sich niemals, man sieht es ihm stets an, daß er eben nicht anders schreiben kann, als es ihm um's Herz ist. So anerkennenswerth dies Alles nun auch ist, so ist doch nicht zu leugnen, daß auf uns moderne Menschen die ausgeprägte Eigenthümlichkeit Marschners nicht mehr die Wirkung machen kann, die sie vor etwa zwanzig Jahren allgemein hatte. Marschner — obgleich noch unter uns lebend — gehört als Künstler einer früheren Periode an, die unleugbaren Fortschritte der Neuzeit haben ihn wenig oder gar nicht berührt. Seine früheren großen Werke fanden ihre beste Berechtigung in der Zeit unmittelbar nach Weber und als ein wesentliches Moment in der Kunstgeschichte haben sie eine solche auch noch jetzt. Bei dem etwas zu starren Festhalten des Componisten an den Kunstanschauungen und Formen seiner Blüthezeit können aber seine neuesten Werke nicht als bedeutungsvoll für unsere Zeit, sondern nur als Nachzügler jener mittelalterlich romantischen Richtung, zu der in der Poesie Tieck, die beiden Schlegel u. A., in der Tonkunst C. M. Weber den Impuls gaben, gelten. An Marschner rächt sich jetzt eine ästhetische Sünde, welche seine Freunde von damals begingen, als sie in ihrem Enthusiasmus für den genialen Freund in öffentlichen Beurtheilungen diesen als eine noch nie dagewesene Kunsterscheinung priesen, den Mozart aber als veraltet, philiströs und reif zur antiquarischen Rumpelkammer bezeichneten. In den Jahrgängen von 1827 bis 1831 der damaligen belletristischen Zeitschriften kann man sich von der Existenz derartiger Urtheile überzeugen. Bei Beurtheilung von Marschnerschen Werken muß man also auf einen längst überwundenen Standpunkt zurückgehen, um nicht ungerecht gegen den immerhin hochbegabten Componisten zu werden. Vorliegendes Duo nun trägt ebenfalls ganz den Stempel der Epoche nach Weben. Der Inhalt ist an sich interessant, die Form abgerundet und meisterhaft — wenn auch altmodisch — gehandhabt. Unwillkürlich überkommt Einem aber stets beim Anhören dieses Werkes das Bedauern, daß ein so bedeutendes Talent stehen geblieben ist. Welch eine Fülle von schönen musikalischen Gedanken Marschner auch jetzt noch, trotz der Einseitigkeit und der Stabilität, in die er verfallen, in sich tragen muß, geht auch aus diesem Werke hervor. Es liefert jedoch von Neuem einen Beweis — wenn es überhaupt eines solchen noch bedürfte — daß es jetzt nicht mehr genügt, specifischer Musiker zu sein, daß vielmehr auch der Künstler vollkommen Mensch sein, d. h. sich nicht in sich selbst zurückziehen und die Erscheinungen des Lebens in der wirklichen Welt an sich spurlos vorüber gehen lassen darf.

J. Edele, Op. 2. Vier Lieder ohne Worte für Oboe (oder Violine), Viola und Pianoforte. 1stes Heft. Cassel, C. Luckhardt. 1⅓ Thlr.

— —, Op. 3. Sechs Lieder ohne Worte für Violine, Violoncell und Pianoforte. 1stes Heft. Ebend. 1⅓ Thlr.

Für Pianoforte.

H. Sattler, Op. 17. Sechs Scenen aus dem Leben der Jungfrau. Musikalische Dichtungen für das Pianoforte. Blankenburg am Harz, C. A. F. Brüggemann. 16 gGr.

Diese sechs Tonstücke von kleinerem Umfang verdienen Beachtung. Der Inhalt ist trotz des kleinen Rahmens, in dem diese Bilder gefaßt sind, nicht unbedeutend, wenn auch nicht immer ursprünglich und selbstständig. Mendelssohn und Schumann haben in diesem Werkchen oft auf den Componisten influirt. Wir wollen damit keinen Tadel aussprechen, denn von Reminiscenzen und Dem, was man gewöhnlich unter diesem Worte versteht, kann hier keine Rede sein, wohl aber ist es beider Meister eigenthümliches musikalisches Idiom — wenn wir uns so ausdrücken dürfen — in welchem auch Sattler seine Gedanken zur Darstellung bringt. Die äußere Form ist bei aller Abrundung und Glätte, welche eine geübte Hand verrathen, dennoch etwas hinter den Fortschritten zurückgeblieben, welche in dieser Beziehung täglich noch gemacht werden. Man muß ganz unbefangen und nicht an die neueste Neuzeit denkend an das Spielen und Hören dieser musikalischen Dichtungen gehen, dann wird man auch einen wirklichen Genuß durch sie erreichen. Es ist hier nichts von jener widerlichen modernen Sentimentalität zu finden, zu welcher einen weniger gediegenen Componisten leicht der Stoff verleitet haben würde, alle Gedanken sind einfach, kräftig und gesund und dennoch zart, wie es die dem Ganzen zu Grunde liegende Idee verlangt. Die Behandlung des Instrumentes ist nicht schwierig, so daß auch Spielern von mittlerer Fertigkeit diese Musikstücke zugänglich sind. Trotz der angeführten Mängel wird Niemand diese Dichtungen, wenn er sie unter den ausgesprochenen Gesichtspunkten betrachtet, unbefriedigt aus der Hand legen.

Th. Kirchner, Op. 2. Zwanzig Clavierstücke für das Pianoforte. Cassel, Luckhardt. Heft 1. 25 Sgr., Heft 2. 22½ Sgr.

J. C. Eschmann, Op. 12. Lyrische Blätter für das Pianoforte. Sammlung I. Cassel, Luckhardt. 22½ Sgr.

J. Rosenhain, Op. 45. Calabrese et Ballade. 2 Mélodies caractéristiques pour le Piano. Nr. 1 u. 2. Berlin, Trautwein (Guttentag). à Nr. 12½ Sgr.

Lieder und Gesänge.

J. C. Eschmann, Op. 5. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Cassel, Luckhardt. 22½ Sgr.

— — —, Op. 11. Zwiegesang Gedicht von C. Reinick, für eine Singstimme mit Begl. von Violoncell und Pianoforte. Ebend. 15 Sgr.

R. Würst, Op. 18. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Berlin, Trautwein (Guttentag). 20 Sgr.

W. Taubert, Op. 88. Klänge aus der Kinderwelt, von Löwenstein, Reinick, Rückert, Güll, aus des Knaben Wunderhorn ꝛc., für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. 4tes Heft. Berlin, Trautwein (Guttentag). 1⅙ Thlr.

Musik für Gesangvereine.

Für Frauenstimmen.

Bernh. Klein, Op. 44. Sechs Terzette für zwei Soprane und Alt. Berlin, Trautwein (Guttentag). Partitur 15 Sgr., jede Stimme 5 Sgr.

Instructives.

Für Pianoforte.

Th. Kullak, Op. 74. Rathschläge und Studien. Beiträge zur Schule des neueren Clavierspiels. Berlin, Trautwein (Guttentag). $1\frac{7}{12}$ Thlr.

Dr. **Chr. Fr. Pohle**, Leipziger Pianoforteschule für Kinder, welche praktisch anfangen und methodisch fortschreiten sollen, oder Uebungen und Compositionen für das Pianoforte, welche geeignet sind den Anschlag, die Applicatur, den Tact und das Notenlesen auf eine rationelle Weise zu bilden. Leipzig, in Commission bei C. F. Peters. Abth. III u. IV. à 1 Thlr.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Guill. Kuhe, Hommage à l'exposition de toutes les nations à Londres. Fantaisie brillante pour le Piano. Offenbach, André. 1 Fl. 12 Kr.

Wäre diese brillante Phantasie, mit welcher hier gehuldigt wird, auf der großen Weltmesse mit ausgestellt gewesen, so hätte sie sicher keinen Preis erhalten, auch wenn sie das einzige Erzeugniß musikalischer Industrie gewesen wäre. Diese ganze Hommage ist nichts als ein äußerst flüchtig und leichtfertig zusammengesudeltes Potpourri von verschiedenen Nationalmelodien mit einigen im höchsten Grade gewöhnlichen Cadenzen, Variationen und anderen süßsauren Zuckerplätzchen aus Hrn. Kuhe's Laboratorium. Rußland, dessen Noten bekanntlich zur Zeit von nicht wenig Gewicht sind, eröffnet mit seiner bekannten Nationalhymne das Ganze, doch werden die etwas schwerfälligen Accorde derselben schon im vierten Tacte durch eine steife und rindslederne Cadenz unterbrochen, welche in ein Stückchen des Yankeedoodles ausläuft. Aber auch dieser hat gleiches Schicksal. Eine nicht weniger fade Cadenz tritt ebenfalls im vierten Tacte ein, und man gelangt über diese sehr morsche Brücke nach Ungarn und hört den Racoczymarsch. Es folgen nun nach einander ein normannisches Lied, eine unbekannte Melodie zu dem Arndt'schen „Was ist des Deutschen Vaterland", noch einmal der Racoczymarsch, diesmal verschönert mit Kuhe'schen Zuthaten, dann das hübsche steyerische (nicht schweizerische, wie Hr. K. meint) Lied: „Hoch vom Dachstein", der Yankeedoodle vollständig, und den Beschluß macht ein „Old english Song". Ueber alle diese Melodien giebt Hr. K. in vielen sinnlosen Noten seine sehr unmaßgebliche musikalische Meinung ab, für die ihm die Völker, deren Gesänge er dergestalt mißhandelt hat, schwerlich großen Dank sagen werden. Das Beste an dem Machwerke ist die sehr hübsche Titelvignette, den Glaspalast darstellend.

Ch. Mayer, Op. 142. Zwölf Novellen für das Pianoforte. 1stes bis 4tes Heft. Offenbach, André. à Heft 2 Fl. 30 Kr.

— —, Op. 153. Cinq grandes Etudes caractéristiques pour le Piano. Ebend. 3 Fl.

Intelligenzblatt.

Erstes Liegnitzer Musik- und Gesangfest.

Von den in Folge des Preisausschreibens vom 17ten April eingegangenen Compositionen haben in der Conferenz der unterzeichneten Preisrichter vom 19ten Juni erhalten:

Den ersten Preis von 10 Dukaten

Hymne. Motto: O Mensch erkenne etc.
Poststempel, Freyberg in Sachsen.

Den zweiten Preis von 6 Dukaten

Meeresstille und glückliche Fahrt. Motto: Wort muss klingen mir etc.
Poststempel, Koenigsberg in Preussen.

Den dritten Preis von 4 Dukaten

Wer ist ein König. Motto: Geh hin, wo heitre etc.
Poststempel, Leipzig.

Die Herren Preiscomponisten werden hierdurch eingeladen, beim Fest zu erscheinen, um die Leitung ihrer Compositionen zu übernehmen. Sollten sie nicht erscheinen, so werden die entsprechenden Couverts geöffnet und die Preise den Herren Componisten durch die Post zugestellt.

Liegnitz, den 20sten Juni 1852.

Die Preisrichter des ersten Liegnitzer Musik- und Gesangfestes.
Freudenberg. Bilse. Reder.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 4. Den 23. Juli 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.

Zweiter Brief.

Metaphysische Voraussetzungen. Fundamentalprincipien der Mechanik. Bewegungsgesetze.

(Fortsetzung.)

Es ist keine einzige Thatsache bekannt, welche uns zu dem Schluß berechtigte, daß durch die Thätigkeit der Kräfte, oder durch andere denkbare Ursachen, Stoffe geschaffen oder vernichtet würden. Im Gegentheil weisen sowohl alle Erfahrungen, als auch alle vernunftgemäße Schlüsse darauf hin, daß zu dem im Weltenraum einmal vorhandenen Stoffe nicht ein neues Atom hinzu kommt, daß aber auch keines vergänglich ist. Die Materie ist ewig. Darum ist aber auch die Kraft ewig. Denn da wir Materie nicht ohne Kraft, Kraft nicht ohne Materie denken können, ist ebenso undenkbar, daß eine Kraft vernichtet, oder neu geschaffen werden könnte. Man hat sich darüber vielfach getäuscht und täuscht sich noch immer. Die Kraft, als Unsichtbares, nur in den Wirkungen Erkennbares, erscheint uns oft als nicht vorhanden. Aber sie schlummert nur, weil sie keine Anregung zur Thätigkeit findet. Wir wecken sie, und glauben, sie geschaffen zu haben. So lange wir nicht tiefer in das Spiel der Naturkräfte schauen, ist dieser Irrthum wohl verzeihlich, kann aber vor dem Forum der Mechanik niemals Anspruch auf Wahrheit erlangen.

Die rationelle Mechanik im weitesten Sinne des Wortes ist es, welche sich mit den Gesetzen und Ursachen der Bewegung der Körper beschäftigt; welche die Wechselwirkung zwischen Kraft und Masse in Zeit und Raum zu messen hat und ihre Lehrsätze — die nichts Anderes sind, als die vernunftgemäßen Weltgesetze, — mittelst strenger Schlußfolgerungen aus einer geringen Anzahl von Principien, oder einfacher Naturgesetze herleitet, um darauf das ganze unermeßliche Gebäude der Erscheinungswelt zu gründen. Die allgemeinen Principien der Mechanik sind folglich die verschiedenen allgemeinen Ausdrucksweisen für die Art und Form, wie die Grundeigenschaften der Materie die mannigfaltigen Erscheinungen bedingen. Im besonderen Falle hat die Mechanik noch die Bedingungen zu betrachten, unter denen die Körper in Ruhe sind. Eine absolute Ruhe der Materie giebt es nicht. Wohl muß aber die Materie in relativer Ruhe sich befinden können, weil aus der Ruhe erst der Gegensatz der Bewegung hervorgeht. Die Kräfte sind aber niemals in Ruhe, sondern nur im Gleichgewicht. Sie scheinen uns nur in Ruhe zu sein, wenn widerstreitende Ursachen zur Bewegung vorhanden sind, sich gegenseitig

hemmen, und so den Zustand des Gleichgewichts hervorrufen.

Sobald wir einmal die Wahrheit erkannt haben, daß alle Veränderungen, welche in der materiellen Natur vorkommen, nur auf Ortsveränderung der kleinsten Theile der Materie beruhen können, kommt es darauf an, in jedem speciellen Falle nachzuweisen, worin diese Veränderungen bestehen und auf welche Art die Erscheinungen durch dieselben hervorgerufen werden. Die wichtigsten Erscheinungen und Wirkungen, welche uns sogleich unmittelbar entgegentreten, sind folgende. — Uebergang aus dem Zustand der Ruhe in den der Bewegung, und umgekehrt. — Fortbewegung eines Theilchens oder eines Körpers, mit oder ohne Aenderung der Geschwindigkeit. — Ortsveränderung der Körper. — Volumsänderung der Körper durch Biegen, Winden &c. — Zertheilung der Körper. — Aenderung der Atomgruppirung. — Nur allein die Bewegung ohne Aenderung der Geschwindigkeit erfolgt, wenn sie einmal eingeleitet ist, durch das passive Verhalten der Materie, also ohne alle Mitwirkung einer inneren oder äußeren Kraft. Alle übrigen der genannten Veränderungen entspringen aber aus der unmittelbaren Thätigkeit der Kräfte. Die träge Masse verhält sich zu den Kräften, nach Redtenbachers Ausspruch, wie ein Gefäß zu einer Flüssigkeit. So wie das Gefäß Flüssigkeiten in sich aufnimmt, und demselben seine eigene Form mittheilt, ebenso nimmt eine Masse Wirkungen in sich auf, die sodann in der eigenthümlichen Form zur Erscheinung kommen, welche durch die Zustände der Masse bedingt sind. Wie aber ein Gefäß nicht mehr Flüssigkeit abgeben kann, als es empfangen hat, ebenso kann auch eine Masse keine größere Wirkung abgeben, als sie in sich aufgenommen hat. Dieser Satz ist für unsere fernere Betrachtungsweise ein äußerst wichtiger. Die rein passive Natur der Materie spricht sich darin am deutlichsten aus, daß sie aus sich selbst keine Thätigkeit erzeugen kann, aber Thätigkeiten, welche die Kräfte entwickeln, in sich ebenso vollständig aufnimmt, als sie dieselben unverkürzt abgiebt, sobald eine äußere Veranlassung sie dazu zwingt. Wird also eine Masse durch eine Kraft getrieben, so nimmt sie die Wirkungen, welche dieselbe entwickelt, in sich auf. Wird sodann die Kraft beseitigt, und die Masse sich selbst, d. h. ihrer eigenen passiven Natur überlassen, so bewegt sie sich mit gleichförmiger Geschwindigkeit fort und conservirt die empfangene Wirkung so lange, bis sie ihr durch eine Gegenwirkung entzogen wird, worauf sie wieder in den Zustand der Ruhe zurückkehrt. Wenn wir Alles, was die Fähigkeit zu wirken besitzt, lebendig und Alles, was eine Wirkungsfähigkeit nicht besitzt, todt nennen, so können wir auch einen ruhenden Körper einen todten, einen in Bewegung befindlichen einen lebendigen Körper nennen. Denn die Lebenskraft eines belebten Körpers ist lediglich nach der Thätigkeit zu beurtheilen, die derselbe zu entwickeln vermag. Dem analog hat man in der Mechanik die in die Masse gelegte und in derselben enthaltene Wirkungsfähigkeit (die, beiläufig gesagt, immer durch das Product aus der Masse in die, mit sich selbst multiplicirte Größe der Geschwindigkeit, gemessen wird) die lebendige Kraft der Masse genannt. Der Dichter spricht von einem „belebten" Wasser, — der Mechaniker von der „lebendigen Kraft" des Wassers — und Beide verstehen darunter im Grunde dasselbe. Denn der Anfang des Lebens ist Bewegung, der Anfang von Geist ist Kraft. Eine absolute Ruhe ist die niedrigste Stufe des Seins. Die Bewegung eines Atoms ist die niedrigste Stufe des Lebens. Die mechanischen Gesetze gelten für alle Erscheinungen der sichtbaren Welt. — Das Princip der Erhaltung der lebendigen Kraft ist aus diesem Grunde ein unendlich wichtiges, dessen Consequenzen im ersten Augenblick gar nicht zu übersehen sind. Dieses Princip ist es, welches die Brücke bildet zwischen der Körper- und Geisteswelt. Es ist Thatsache, daß alle Einwirkungen auf unser Nervensystem nach lebendigen Kräften zu beurtheilen sind, so wie man jetzt schon zu der Voraussetzung Grund hat, daß die Thätigkeit der Nerven, und mithin auch die des Gehirnes, nach dem Princip der Erhaltung der lebendigen Kraft erfolgen muß. Die Intensität aller Empfindungen*) richtet sich nach der specifischen „Reizbarkeit" des Nervensystems eines Individuum, theils nach der lebendigen Kraft, mit welcher auf die Nervensubstanz eingewirkt wird. Für ein bestimmtes Invidnum ist die Intensität der Empfindung des Schalles proportional der lebendigen Kraft des schwingenden Lufttheilchens; die Intensität der Wärme- und Lichtempfindung proportional der lebendigen Kraft des schwingenden Aethers. Diese Thatsachen erklären sich sehr natürlich, weil diese lebendigen Kräfte die Wirkungen ausdrücken, durch welche die Nervensubstanz „gereizt", d. h. ihrerseits in einen bewegten Zustand versetzt wird, welcher sich entweder dem Gehirn als Empfindung mittheilt, oder von diesem aus wiederum in äußerlich sichtbare Bewegung umgesetzt wird; eine Thätigkeit, die durch die Elec-

*) Redtenbacher, Principien der Mechanik, S. 49.

tricität, wenn nicht bewirkt, doch sicher substituirt werden kann. Diese vorläufigen Andeutungen mögen genügen, um zu zeigen, daß durch die entwickelten Begriffe die Mechanik zunächst mit der Physiologie in engeren Zusammenhang gebracht wird. Jetzt gilt es nur, vorläufig darzuthun, daß wir es hier weder mit vagen Speculationen, noch mit unnöthigen Vorbegriffen zu thun haben, sondern mit solchen, die auf's Tiefste in das Wesen der Dinge eingreifen. Einzig und allein durch die Grundprincipien der Mechanik sind mehrere, das innere Wesen der Erscheinungen berührende Erklärungen der Thatsachen möglich, indem alle Erscheinungen auf Wechselthätigkeiten der Körper und ihrer Theile beruhen, deren Größe nur allein vermittelst der Begriffe von Wirkung und von lebendiger Kraft verstanden werden kann. Wenn die Erklärung und das Verständniß noch nicht allenthalben möglich ist, werfe man das weder der Wissenschaft vor, noch suche man die Ursache in geheimnißvollen Dingen, wohl gar in „Wundern" — sondern suche den Grund eben darin, daß hier für die Wissenschaft der Natur, so rasch sie sich auch entfaltet, kaum erst die Morgenröthe der Erkenntniß angebrochen ist, und daß wir von gewissen Dingen niemals mehr, als die Oberfläche sehen können. Wenn noch heute der beschränkte Menschenverstand sogleich mit Wundern bei der Hand ist, wo der Denker mit Sicherheit präsumirt, daß ihm hier nur die Mittelglieder fehlen, um eine Erklärung zu geben — so frage man sich einfach — was denn ein Wunder sei? Es ist Alles oder Nichts ein Wunder. — Das absolute Sein der Materie, die Thätigkeit der Kräfte, ist schon Wunder genug — wir bedürfen gar nicht mehr, als dieses eine allgemeine Wunder, um daraus die Welt zu construiren. Wenn man aber jeden speciellen Fall, der uns durch seine Eigenthümlichkeit frappirt; der in der That nur ein Mal und nicht wieder zu kehren scheint (weil die Bedingungen zu der Erscheinung sich nicht wieder in gleicher Weise vereinigen); von dem der Mensch, — der in seinem Egoismus nun einmal Alles auf sich bezieht, weil er von sich aus die Welt betrachtet — von dem der Mensch also glaubt, daß diese Erscheinung um seinet Willen geschieht: wenn man jeden solchen Fall ein Wunder nennen will — so erinnert das an den kindlichen Zustand jenes Kaziken in Peru, der das heilige Buch an sein Ohr hielt, und glaubte, nun müsse er hören, was das Buch sage, anstatt zu begreifen, daß er erst lernen müsse, bevor er verstehen könne. Wenn wir das, was unsere Sinne uns roh und unverarbeitet bieten, ohne alle geistige Anstrengung aufnehmen wollten, wenn wir Das, was wir hören und sehen, auch gleich begreifen zu können glauben — dann vergessen wir, daß es Sinnestäuschungen und Sinnesstörungen giebt, und daß wir nur zu sehr geneigt sind, das, was wir in die Erscheinungen erst hineinlegen, aus denselben nachher als Evangelium wieder herauszulesen. Das Princip der Erhaltung der lebendigen Kraft spielt unseren Sinnen allerdings merkwürdige Streiche, die selbst den exaktesten Forscher noch oft genug irre führen. Es taucht unter, verschwindet auf lange Zeit, wir glauben es todt — plötzlich kommt es an einer Stelle zum Vorschein, wo wir es nie gesucht hätten, und in einer Gestalt, die wir nie vermutheten. Es erinnert lebhaft an das Märchen in Tausend und Einer Nacht — wo die Zauberin, um den Verfolgungen eines Zauberers zu entgehen, sich in einen Fisch, dann in einen Vogel, dann in einen Granatapfel, in ein Saamenkorn, eine Schlange, endlich in eine Feuerflamme verwandelt. Wollte man derartige Phantasiegebilde überhaupt commentiren, so könnte man hier nachweisen, daß der Dichter das Princip der Erhaltung der lebendigen Kraft im poetischen Gewand uns versinnlichen wollte. Denn es dürfte den Unkundigen nicht weniger in Erstaunen setzen, — als jenes Zauberkunststück uns frappiren würde — wenn er sähe, wie durch einfache Drehung einiger Eisenstäbe Magnetismus, durch diesen Electricität, durch diese Licht und Wärme-Erscheinungen oder Zersetzung des Wassers in seine Gas-Elemente ꝛc. erzeugt würde. Um noch ein schlagenderes Beispiel zu wählen — denken wir uns Einen, unserer Industrie völlig Fremden, vor einer Baumwollenfabrik stehend, in welche ihm nur an drei Punkten der Einblick gestattet wäre: nämlich da, wo die Steinkohlen auf den Feuerheerd geworfen werden; da, wo die rohe Baumwolle zum Sortiren aufgegeben wird, und endlich da, wo das fertig gewebte Stück Zeug aufgewunden wird. Wenn er nun von den Maschinen weder etwas sähe, noch hörte und Jemand sagte zu ihm: dadurch, daß ich die Kohle in den Ofen schiebe und die Baumwolle in einen Kasten, wird, ohne Beihülfe von Menschenhänden, bewirkt, daß hier der feinste Piqué zu Tage kömmt — würde der naive Beobachter nicht „Wunder" schreien oder mindestens uns für sehr bornirt halten, seiner Fassungskraft so Etwas zuzumuthen? Der Mann hätte nicht so ganz Unrecht, denn zu begreifen ist ein solcher Proceß ohne Weiteres nicht. Er sieht nicht den zischenden Dampfkessel, nicht die arbeitende Dampfmaschine, nicht die Wellen und Rinnen, welche die „lebendige Kraft" der Maschine, die sich aus der brennenden Steinkohle entwickelt, in die entferntesten Winkel der Gebäude tragen und vertheilen. Er sieht nicht die Reinigungsmaschinen, die Kamm-Maschinen, die Spinn- und Webstühle und

was sonst dazu gehört — er sieht das Alles nicht und soll uns ohne Weiteres glauben. Ist er ein kluger Kopf, so wird er sagen: — da sind Wirkungen und Ursachen, die ich nicht kenne, da sind Zwischenglieder, die ich nicht sehe — ich nehme die Thatsache vorläufig für das, was sie ist, und warte ruhig ab, bis sich mir die Fabrik ein Mal erschließen wird. — — So steht der Forscher vor der Werkstatt der Natur. Er sieht hier eine Ursache, dort eine Wirkung — sie haben so wenig Aehnlichkeit miteinander, wie eine verbrennende Steinkohle mit einem Stück Piqué — er weiß aber, einen Sprung, ein Wunder giebt es nicht: hier hat sich also die ewige Zauberin „lebendige Kraft" wieder ein Mal in tausend Schleier gehüllt, in tausend Gestalten verwandelt — ehe sie wieder sichtbar und erkennbar wird. Aber sie ist da — suche nur den Schlüssel zur Werkstatt. Und findest Du ihn nie — so verzweifle an deiner geringen Erkenntniß, aber zweifle nicht an der Wahrheit des ewigen Naturgesetzes! — —

(Schluß des zweiten Briefes.)

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Robert Volkmann, Op. 5. Trio in B-Moll für Piano, Violine und Violoncell. — Pesth, bei Rózsavölgye und Comp. (Leipzig, Whistling). Preis 2⅔ Thlr.

Es giebt Tonwerke von gar mancherlei Art, denn das Vermögen und die Ansprüche der schaffenden und genießenden Menschheit sind sehr verschieden.

Wir haben da z. B. eine ganze und ziemlich stark angebaute Gattung von Musik, die wir hier als „Unterhaltungsmusik der edleren Art" bezeichnen wollen. Kein eigentlich schöpferischer Drang treibt die Componisten der Werke dieser Gattung zum Kunstschaffen, und wo kein Drang sich offenbart, da ist auch keine Kraft, die der Rede werth wäre. Dagegen sind hier in der Regel Kenntnisse, Fleiß und die volle Naivetät der rein musikalischen Potenz zu finden: es soll eben blos „Musik gemacht" werden. Dieses Musikmachenwollen verdammen wir nicht schlechthin, sobald in den Erfolgen desselben nur eine vollkommene Beherrschung des technischen Theiles der Kunst und eine gesunde Empfindung, kein unedles Gemüth, sich aussprechen. Wir haben auch nie verfehlt, Musikwerken dieser Art ein (immer nur sehr relatives) Lob zuzusprechen, verwahren uns aber gegen die Annahme, als schenkten wir denselben unsere eigene Sympathie. Ganz im Gegentheile: nur in Rücksicht auf eine Welt, die das Vorhandensein solcher Kunstwerke nun einmal nöthig macht und die wir durch „Kunstkritik" nicht ändern werden, lobten wir, woran wir selber keineswegs uns zu erbauen vermögen. Die Blüthe der hier gemeinten Richtung fällt eigentlich in die vergangene Epoche; heut zu Tage sind es namentlich ältere Componisten von gutem Namen, unter der jüngeren Künstlerwelt nur die ausgemachten Philister, welche diese Richtung verfolgen und vertreten. Der sogenannten „soliden" Musik, die in den Werken derselben ihre eigentliche Stätte findet, entspricht in den Werken der Literatur die Spießbürger-Moral; und so wie diese solide Musik im Grunde nur einem ehrbaren „gesellschaftlichen" Zwecke dient, so drehen die ihr entsprechenden Literaturwerke sich hauptsächlich um den ganzen Kreis des „bürgerlichen" Lebens und ihr Centrum, die Familie, diesen bis auf den heutigen Tag alleinigen Angelpunkt der wahrhaft „populären" Kunst.

Ferner haben wir eine namentlich in neuerer Zeit stark angebaute Gattung von Musik, welche wir als die „Musik der Geistreichen" bezeichnen möchten. Ihre Componisten besitzen mehr Geist als Naivetät, einen anerkennenswerthen Grad von allgemeiner Bildung, eine gewisse Vielseitigkeit, mitunter auch Geschmack und wie diese schönen Dinge alle heißen, nur aber ebenfalls nicht den wirklich schöpferischen Drang, dessen Mangel in ihren Werken jedoch für den minder Hellblickenden durch andere Eigenschaften sich verdeckt. Es ist dieß eigentlich die „kritische" Richtung der Musik, und die Componisten derselben wollen als gescheute Leute nicht gerade blos Musik machen, sondern wissen recht wohl, daß heut zu Tage noch etwas mehr geschehen müsse, nur aber bringen sie in der That nichts Anderes zu Stande, als Musik, die mitunter reizvoll, interessant und fesselnd, mitunter aber auch unerbaulich im höchsten Grade ausfällt. Auch die Werke der Geistreichen loben wir, wenn sie maaßvoll auftreten und nicht geradezu über die Schnur hauen, ohne mit ihnen zu sympathisiren; wir loben sie: nicht in Rücksicht auf die Welt, die sie weder versteht, noch verlangt (denn diese Welt ist nun einmal nicht „geistreich" und wird es auch nie werden), sondern in Rücksicht auf ihre Verfasser, deren Talent und Streben immer eine gewisse Achtung verlangen und verdienen, die selber nur aber nicht verlangen müssen, daß man sie für mehr ansehe, als sie wirklich sind: für wahre Dichter, die sie aber nicht sind. Die geistreichen Componisten existiren erst seit Beethoven, den sie in gröblichem Mißverstand für den Ihrigen halten, der aber keineswegs zu ihnen zu gehören die Ehre hat. Die Geistreichen sind nur mit Hülfe der Journalkritik, die sie zum Theil selber ausübten, zu der zweifelhaften Berühmtheit gelangt, die sie genie-

ßen und die man ihnen gönnen mag; im Leben laufen ihnen die unbedeutenden Producte der besseren Musikmacher von der ersterwähnten Gattung jederzeit den Rang ab. Ueber den Mangel aber an allgemeiner Anerkennung in der Gegenwart wissen die Geistreichen mit dem Gedanken an die Zukunft, an die Unsterblichkeit ihrer Werke, sich hinwegzusetzen. „Das ist ja Beethoven ebenso ergangen!" ist der Refrain dieses Chorus.

Endlich aber giebt es auch weiße Sperlinge, selbst in der Gegenwart: Musikwerke, in denen ein wirklich schöpferischer Drang, ein wahrer innerster Dichterberuf, damit Poesie, Begeisterung, hoher Flug der Phantasie, ein drängender Inhalt, der nicht nach der voraus bestimmten Form fragt, aber sicher sein darf, die rechte, sei es auch eine ungewohnte, Form zu finden, sich aussprechen. Diese Werke sind sehr selten, von ihrer Art aber ist das vorliegende Trio des Hrn. Volkmann, der zwar noch keinen Namen hat, desto mehr aber wahren Beruf zur Kunst. Hr. V. beschränkt sich nicht durch Beugung unter die klassische Form, wie alle die sogenannten soliden Componisten von Begabung, deren Werken wir unsere Anerkennung bereitwillig zollten, obschon sie selbst bei allem inneren Gehalte nur „Nachahmungen" waren; Hr. V. schreibt auch nicht mit „versteckten Intentionen" und in einer „musikalischen Manier", wie die namhaftesten der modernen Instrumentalcomponisten, die vor Allem auf das „Neue" ausgehen; — Hr. V. wandelt vielmehr auf den Wegen, die Beethoven in seinen allerletzten Werken betreten hat: dieß aber ist keineswegs Nachahmung, denn nachahmbar ist eben nur die Form; wo dagegen die feststehende Form von der Gewalt des eigenthümlichen Inhaltes zersprengt wird, wie in jenen Werken Beethoven's, da ist eine Nachahmung nicht mehr möglich. Wir sind nicht so blödsinnig, Hrn. V. gegenüber von „Abwegen und Irrthümern" zu sprechen, wohl aber hellblickend genug, um ihm einen Ueberfluß an Mangel allgemeinerer Anerkennung zu prophezeihen. Und wenn auch die Kritik ihre Sympathie mit einer solchen Musik den Leuten zu jeder Stunde in die Ohren schreien wollte, so würden Philister doch immer Philister bleiben. Es mag und wird eine Kunst für Alle geben, an welcher auch der Höchstgebildete wahre Freude empfinden kann; immer aber wird es auch eine besondere Kunst geben, die nur für wenige Auserwählte vorhanden ist, und unter diese letztere Kunst müssen wir das Trio des Hrn. V. rubricieren. Ein gütiges Geschick bewahre dies Werk vor Aufführungen in den Salons und Soiréen: es gehört in den kleinen Kreis der Kunstgebildetsten! Wir versichern den Componisten unserer vollsten Sympathie und unseren Lesern, daß uns seit Ausübung des kritischen Berufes noch kein einziges Instrumentalwerk vorgekommen ist, welches, was Bedeutendheit des inneren Gehaltes, Tiefe, Originalität und Selbstständigkeit anbelangt, mit dem vorliegenden Trio sich messen könnte. Und dieser Gehalt spricht in einer durchaus eigenthümlichen, neuen Form sich aus.

Wir sollten nun eigentlich wohl ein Näheres über Form und Inhalt des V.'schen Werkes sagen: wir würden sehr viele Worte machen müssen, ohne dem Leser einen Begriff von der Beschaffenheit desselben zu verschaffen; auch hegen wir eine gerechte Scheu vor der Analyse solcher Kunstwerke: über Conventionen mag man reden, das wahre Wesen eines eigenthümlichen Musikwerkes jedoch spottet jeder Darlegung durch Worte. Das Trio ist eigentlich eine Phantasie in mehreren, meist zusammenhängenden Sätzen und Sätzchen, deren Wechsel, wie deren äußerer und innerer Zusammenhang auf Gefühlsnothwendigkeiten beruhen, die mit Worten nicht nachzuweisen sind, für Denjenigen, der die nöthigen Voraussetzungen mitbringt, aber auch keines weiteren Nachweises bedürfen. Als diese Voraussetzungen ist nun aber nichts Geringeres zu nennen, als das vollkommene Innehaben der letzten Beethoven'schen Quartette: wer sie nicht theilt, muß auch vor dem Trio des Hrn. V. vor einem verschlossen Buche stehen.

Der leidigen Consequenz wegen haben wir nur noch zu erwähnen, daß das vorliegende Trio auch die schwache Seite der letzten Beethoven'schen Tonwerke theilt. Als diese schwache Seite ist die Unzureichenheit der gewählten Kunstmittel zu bezeichnen. Nun muß zwar zugegeben werden, daß selbst die Benutzung aller vorhandenen Kunstmittel nach ihrer modernsten, höchsten Entwickelung die Aussprache einer solchen Musik nicht wesentlich fördern würde, weil wir hier eben einen in der That reingeistigen Musikgehalt vor uns haben, dessen vollendetste sinnliche Darstellung durch die uns zu Gebote stehenden Mittel noch immer zu wünschen übrig lassen müßte; gleichwohl bleibt dieses Hinausgehen des Inhalts über die Möglichkeit einer vollkommen befriedigenden formellen Gestaltung immer ein Mangel. Während wir jedoch in dieser Beziehung bei allen „gemachten" Kunstwerken mit dem Tadel grundsätzlich niemals zurückhalten, haben wir für den Beethoven der letzten Epoche und die ihm verwandten Geister nur ein mitleidsvolles Bedauern. Wenn irgendwo, so findet hier in Bezug auf den Musiker seine Anwendung und Bestätigung, was Lessing in Bezug auf den Maler ausruft: „wie viel geht nicht verloren auf dem Wege aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel?" Auch auf dem Wege aus dem Ohre in die Feder des

Tonkünstlers geht gar viel verloren; dafür verlangt der Künstler freilich, daß man mit seinen Ohren höre. Wie viele Menschen giebt es nun aber, welche Beethoven's letzte Quartette mit den Ohren Beethoven's anzuhören vermögen?

T. U.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Die italienische Oper aus Wien wird dem Vernehmen nach im Laufe des Herbstes Vorstellungen im k. Opernhause in Berlin geben.

Außer Roger gastirt Frl. Louise Meyer aus Cassel mit vielem Erfolge in der Berliner k. Oper.

Durch das Gastspiel der Frau Röder-Romani aus Riga und des Hrn. Wrede aus Stettin ist es dem Friedrich-Wilhemstädtischen Theater gegenwärtig möglich geworden, sich bis zur Opera seria zu versteigen. Die Lucia ist mit diesen Gästen dort in Scene gesetzt worden.

Am 9ten d. M. fand in Potsdam zu Ehren des Kaisers und der Kaiserin von Rußland eine Theatervorstellung im Freien statt, bei der auch Roger mitwirkte.

Der bisherige Musikdirector des Kroll'schen Theaters in Berlin, Hr. Conradi, hat einen Ruf als Capellmeister an das Kölner Stadttheater angenommen.

Die in Frankfurt sehr beliebte Sängerin Frau Behrend-Brandt soll für die dortige Bühne wieder gewonnen sein.

Die Brüsseler italienische Oper — gegenwärtig in Wiesbaden — soll beabsichtigen, auf dem Kroll'schen Theater Vorstellungen zu geben.

Frl. Johanna Wagner gastirt gegenwärtig in Breslau.

Frl. Geisthardt ist als erste Sängerin für das Hamburger Stadttheater gewonnen worden. Ebendaselbst ist Frl. Garrigues aus Coburg mit vielem Erfolge als Anna im Don Juan aufgetreten.

Frau Sontag und Hr. Eckert werden vor ihrer Abreise nach Amerika noch einige Concerte in den rheinischen Bädern geben.

Die Harfenvirtuosin Frau Rudolph geb. Brunner hat in Berlin vor einem eingeladenen Publikum zwei Concerte gegeben und sehr gefallen.

Der Pianist Krüger ist in Berlin eingetroffen, um dort zu spielen.

Henselt ist gegenwärtig in München.

Theresa Milanollo hat in Stuttgart vier sehr besuchte Concerte gegeben. Für die dortige Oper sind die Damen Cathinka Heinefetter und Marlow engagirt.

Auber befindet sich wieder in Wien und ist bereits mit großem Erfolge im Propheten aufgetreten.

Musikfeste, Aufführungen. Spohr's Calvarien-Oratorium ist in London unter des Componisten Leitung mit dem größten Erfolge aufgeführt worden.

Am 19ten d. M. (dem Todestag der Königin Louise) sind in Charlottenburg zum Besten der Waisenhausstiftung „Louisen-Andenken" Fragmente aus Paulus und Messias und das Mozart'sche Requiem aufgeführt worden. Die Damen Tuczek-Herrenburger und Caspari, sowie die HH. Pfister und Krause wirkten mit.

Neue Opern. Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater wird eine neue Oper von W. Telle, „Rafaele", vorbereitet.

Hr. v. Flotow und Hr. zu Putlitz scheinen eine dauernde Allianz geschlossen zu haben. Letzterer schreibt für den Martha-Componisten schon wieder einen Operntext, dessen Sujet Rübezahl sein wird.

Vermischtes.

In Chur führte man kürzlich den Faust mit Lindpaintners Musik auf. Die Scene in der Hexenküche gab man jedoch mit der Musik von Rietz.

In Bromberg war kürzlich in einer Vorstellung der Bellinischen Montechi und Capuletti die Julia genöthigt, sich in Ermangelung eines Dolches mit beiden Fäusten zu erstechen. Auf demselben Theater soll vor einigen Jahren im Freischütz folgendes komisches Intermezzo vorgekommen sein: In der Wolfsschlucht-Scene hat das Feuer zum Kugelgießen nicht brennen wollen. Caspar wußte sich aber zu helfen, er rief: Samiel hilf! und der schwarze Jäger trat aus der Coulisse bewaffnet mit einigen Streichhölzchen, von denen er eines anzündete, seinem Spießgesellen dasselbe übergab und dann sich wieder zurückzog.

Das Singinstitut zu St. Georgen in Berlin hat einen Chor begründet, dessen Zweck es ist, bei Leichenbegängnissen zu singen. Dasselbe besteht aus Knaben- und Männerstimmen und wird vom Musiklehrer Marquard dirigirt.

Berlioz hat für die ausgezeichnete Aufführung des zweiten Actes der Vestalin in einem Concerte der Londoner philharmonischen Gesellschaft von Spontini's Wittwe den Tactstock zum Geschenk erhalten, mit dem Spontini klassische Opern zu dirigiren pflegte.

In den bedeutendsten Städten der vereinigten Staaten beabsichtigt man Operntheater zu bauen, die an Pracht und Größe den derartigen berühmtesten europäischen Gebäuden nicht nachstehen sollen. Die besten Sänger sollen für diese neuzugründenden Institute gewonnen werden.

Am 1sten Juli mußte das Theater an der Wien geschlossen bleiben, weil kein Publikum sich eingefunden hatte.

Am 4ten Juli feierte man Gluck's Geburtstag in Wien.

Der bekannte Reisende Gerstäcker erklärt in öffentlichen Blättern die Nachricht von dem Tode des ehemaligen Directors des Leipziger Theaters, Dr. Schmidt, für unwahr und spricht sich dabei ziemlich rücksichtslos, aber dies nicht mit Unrecht, über die gewöhnliche Entstehung solcher Zeitungsenten aus.

Eine sehr ergötzliche Beschreibung giebt derselbe Reisende in der Augsburger Allgem. Zeitung von dem chinesischen Theater in Batavia. Auf einem öffentlichen Platze sei ein Gerüste von Bambusrohr aufgestellt gewesen. Auf dieser Bühne haben Tische gestanden mit Kleidern, Bärten rc., vor denen sich die Acteurs im Angesicht des Publikums umgekleidet hätten, oft noch im künstlerischen Eifer und erfüllt von der vorhergegangenen Scene fortgesticulirend. Das Verdrehen der Augen, das Verrenken der Glieder, in welchen Dingen die Künstler ihre größte Stärke gesucht, seien gräßlich gewesen, doch seien sie dem Reisenden — wie er sagt — nicht so sehr aufgefallen, da im civilisirten Europa dergleichen auch oft genug vorkomme. Das Orchester habe aus einer unbestimmten Anzahl Geiger, einer Masse von Gongs und andern Schlaginstrumenten bestanden, von denen eines schon hinreiche, eine ganze europäische Stadt durch seinen barbarischen Lärm zu allarmiren. Das Publikum sei vor dem Theater auf und abgegangen und habe freien Zutritt gehabt, da ein Spielpächter die Schauspieler bezahlt, um die Opfer für seinen Spieltisch, oder vielmehr seine Spielmatte, welche er neben dem Theater etablirt hatte, heranzulocken. Dieser concessionirte Spieler habe einen starken Pacht an die Regierung zu zahlen und suche daher Beute um jeden Preis zu machen. „Alles wie bei die Christen", sagt Jacobchen in „Unser Verkehr".

Notiz. Hierbei Titel und Register zum 36sten Band der Zeitschrift.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Instructives.

Für Pianoforte.

J. Knorr, Anfangsstudien im Pianofortespiel, als Vorläufer zu den „Classischen Unterrichtsstücken". Heft I für 4 Hände, Heft II für 2 Hände. Leipzig, C. F. Kahnt. Jedes Heft 15 Ngr.

Das erste, vierhändige Heft dieser Anfangsstudien enthält Uebungsstücke, in denen sich die für den Schüler bestimmte Prima in dem Bereiche von fünf diatonisch neben einander liegenden Tönen bewegt. Der Verfasser hat hierbei die Diabellischen derartigen Uebungsstücke benutzt und unter diesen eine Auswahl getroffen, so daß er eigentlich hier nichts Neues giebt, es seien denn die beigefügten Bemerkungen und Winke für den Lehrer als solches zu betrachten. Auch in dem zweiten (zweihändigen) Hefte ist außer den Bemerkungen und der pädagogischen Anordnung wenig oder nichts Eigenthum des Verfassers, denn auch hier sind andere Werke benutzt. Es soll dies gerade kein Tadel sein; immerhin ist es ein Verdienst, schon Vorhandenes zu einem bestimmten Zwecke mit Sachkenntniß und Geschick zu verarbeiten und daß dies hier geschehen, ist nicht zu verkennen. Den Uebungsstücken selbst gehen Fingerübungen voraus, welche den erfahrenen Lehrer bekunden. Um den Schüler im Notenlesen erst fest zu machen, sind diese zweihändigen Stücke nur im Violinschlüssel geschrieben, doch wäre es zu wünschen, daß im weiteren Verlaufe noch Uebungen mit den Baßnoten gegeben wären, um so mehr, da dieses Werkchen ein Vorläufer der in Nr. 2 von uns angezeigten „Classischen Uebungsstücke" sein soll. Abgesehen von diesem Mangel, so erreichen diese „Anfangsstudien" den auf dem Titel angegebenen Zweck noch nicht vollkommen, wenigstens können sie nicht als unmittelbarer Vorläufer der „Classischen Uebungsstücke" angesehen werden, denn zwischen diesen und dem vorliegenden Werkchen ist unleugbar ein zu großer Abstand. Trotz dem, daß wir nun neben den vielen derartigen instructiven Werken, die selbst hier zum Theil benutzt sind, eine drängende Nothwendigkeit vorliegender Vorarbeitungen oder vielmehr Compilationen nicht recht einsehen, so können wir doch dem Geschick in der Compilation unsere Anerkennung nicht versagen und also auch Lehrern, wie Lernenden das Werkchen empfehlen.

Für Gesang.

Adolf Klauwell, Op. 12. Liederlust für die Jugend mit leichter Pianofortebegleitung. Illustrirt mit Originalholzschnitten. Leipzig, Merseburger. 12 Ngr.

Ein niedliches Buch, seinem musikalischen Zwecke vollkommen entsprechend, und durch seine wirklich nett gedachten

und ausgeführten Zeichnungen auch für das Auge der Kinderwelt bildend.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Lieder und Gesänge.

Fr. Abt, Op. 80. Fünf Schweizerlieder für Sopran mit Pianofortebegleitung. Offenbach, André. Vollständig 1 Fl., einzeln 18 Kr.

— —, Op. 86. Hornist und Musketier. Gedicht von Georg Scheurlin, für Bariton oder Baß mit Begleitung des Pianoforte und Horn (ad libitum). Ebend. 45 Kr.

Die „Schweizerlieder" treten sehr anspruchslos auf und sind in dem bekannten betreffenden Volkston gehalten. Neues wird nicht in ihnen gegeben, doch werden Liebhaber von dergleichen Gesängen sie gern singen. Auch das Op. 86 ist von wenig Bedeutung und unterscheidet sich durch nichts von der Menge der anderen derartigen Erzeugnisse. Ein arger Verstoß gegen die Geologie befindet sich auf dem Titel. Es ist darauf ein Schlachtfeld abgebildet, das dem Gedichte nach kein anderes sein kann, als das bei Lützen. Der mit der Leipziger Gegend wohlbekannte Componist wird wohl auch wissen, daß das Feld, wo der große Schwedenkönig seinen Tod fand, eine viele Meilen weite äußerst trostlose Ebene bildet, eben so flach, wie viele Compositionen — und doch zeigt sich im Hintergrunde der Vignette ein schon recht anständiges Gebirg. Hr. Abt hätte doch seinen Verleger darauf aufmerksam machen sollen, wenn derselbe, der an den poetischen Ufern des schönen Mains lebt, sich keinen Begriff von einer prosaischen Gegend machen kann.

Intelligenzblatt.

W. A. Mozart, Sinfonie conc. für V. u. A.

Bei Besprechung dieses Werks in Nr. 25 vom 18. Juni d. J. wird eine Quintenfortschreitung gerügt. Dies ist ein Druckfehler, welcher dadurch berichtigt wird, dass man in der Viola 1ma as statt F setzt. Da der Berichterstatter selbst auf eine vorherige Anzeige dieses Werks in Nr. 26 vom 26. Decbr. 1851 d. B. verweist, so beziehe ich mich wegen des Weiteren auf die dort bemerkten durchaus richtigen Angaben. — Verschiedene noch unbekannte Partituren Mozart's sind bereits im Stich und wird deren Erscheinen s. Z. in d. Bl. angezeigt.

Joh. André in Offenbach.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 5. Den 30. Juli 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{2}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.

Dritter Brief.

Elasticität. Schwingungen. Wellen.

> Das eben ist das Eigenthümliche der Naturforschung, daß sie in den gewöhnlichsten Erscheinungen ein Problem sieht; daß der Physiker in einer Welt der Räthsel wandelt, wo für den unbefangenen Menschen sich Alles von selbst versteht.
>
> Dove.

So lange wir den vollen Kreis der Bedingungen und Gesetze nicht durchschritten haben, der eine besondere Erscheinungswelt in sich abschließt — so lange können wir nicht sagen, daß wir die darin enthaltenen Phänomene verstehen. Oder — wenn wir eine Rückert'sche Vierzeile zu Gunsten unserer Briefe interpretiren wollen:

Eh es sich rundet in einen Kreis
Ist kein Wissen vorhanden;
„Wer vom Mechanischen Nichts weiß,
Hat die Akustik nicht verstanden."

Wer die Wahrheit dieses Satzes bezweifelt, der weiß eben noch nicht, daß er sich in einem Concertsaal mitten in einem mechanischen Proceß befindet, der in und außer ihm arbeitet und ihm den Lehrsatz „von der Erhaltung der lebendigen Kraft" auf seinem eigenen Trommelfell demonstrirt. — Der Zweifler scheint auch vergessen zu haben, daß seine Seele im Verborgenen ein mathematisches Problem löst, während er glaubt zu hören.

Freilich wäre es angenehmer und bequemer, sich mitten in das wogende Tonmeer hineinzustürzen und darin nach Herzenslust zu schwärmen und zu phantasiren. Wer darnach Sehnsucht hat, der greife nur getrost in die musikalisch-belletristische oder ästhetisch-kritische Literatur hinein und er wird einen reichen Fischzug thun! — Wer aber die Erkenntniß den Phantasiebildern vorzieht, der wird sich nicht eher in die Wogen der Töne hineinstürzen, bevor er schwimmen gelernt hat. — Wir bedürfen zu unserem, wie zu jedem Bau, eines Fundamentes — zur weiten Reise mancherlei Vorbereitungen und eines guten Führers. Und die Mechanik ist eben die Meisterin, die ihre Jünger niemals rathlos läßt. Sie hat uns die Bewegungsgesetze mit auf den Weg gegeben, als sichersten Leitfaden im Labyrinth der Töne. Und schon sind wir näher am Tonmeer, als Mancher glaubt. Ein kundiges Ohr hört bereits sein Brausen — denn wir stehen am Gebiet der Wellen.

Schon Aristoteles erkannte sehr richtig, daß der Ursprung und die Fortpflanzung des Schalles auf eigenthümlichen Bewegungserscheinungen beruhe. Die Ursache, Natur und Art dieser Bewegungen war

ihm noch verborgen. Wir wollen versuchen, uns darüber möglichst klar zu werden. — Der sichtbaren Massenbewegung im Raum steht die, theilweise unsichtbare, Molekularbewegung im Innern der Körper gegenüber. Die erstere ist es, welche sich als Ortsveränderung kundgiebt, welche unsere Erde, unser Planetensystem und immer höher hinauf alle Sonnen- und Sternensysteme, folglich die Welt im Großen und Ganzen, ordnet und erhält. Die Molekularbewegung dagegen giebt sich, sobald sie an den Körpern überhaupt sichtbar wird, als Aenderung des Volumens, der Form, der Struktur der Körper zu erkennen. Sie regelt die Gruppen und Erscheinungen im Einzelnen, sie fügt den Bau im Kleinen zusammen, auf dem die Existenz und Selbstständigkeit des Individuum beruht. Man könnte daher die Molekularbewegung eine individuelle Thätigkeit nennen, während man die Massenbewegung im höheren Sinne eine kosmische nennen dürfte. Durch Cohäsion, chemische Verwandtschaft und Repulsivkraft des Aethers bedingt, gruppiren sich die Atome und Molekule, lösen und verbinden, sind bewegt und belebt, und bilden eine Welt im unendlich Kleinen. Wenn somit die Existenz des Individuum möglich wird, fragt es sich, wie durch Molekularthätigkeiten die individuellen Erscheinungen und Veränderungen hervorgerufen werden können.

Hier tritt uns die merkwürdige Thatsache entgegen, daß, je unmeßbar kleiner, je näher an der Grenze des sinnlich Wahrnehmbaren die Molekularactionen sind — desto näher sie an das unsichtbare Gebiet der Geistesthätigkeiten streifen. — Schall, Wärme, Licht und Electricität — die vier Elemente der Sinnesthätigkeit, wie wir sie nennen möchten, — sind Nichts, als verschiedene Folgen einer Molekularaction, die wir im Allgemeinen Schwingungen nennen. Gewisse Schwingungen der Köperatome bedingen den Schall — er ist, weil der Körperwelt angehörend, das gröbste, sinnlichste und daher meßbarste der vier Elemente. Die Schwingungen des unendlich feinen, unwägbaren und nimmer ruhenden Aethers, der das ganze Weltall erfüllt, verbindet und auseinander hält und jeden einzelnen Körper unwiderstehlich durchdringt — diese Schwingungen rufen die Erscheinungen der Wärme, des Lichtes und der Electricität hervor, Erscheinungen, die man früher imponderabele Stoffe nennt. Sie sind aber keine Stoffe, sondern Thätigkeiten des Aethers, so wie der Schall kein Stoff, sondern nur eine Folge gewisser Thätigkeiten der ponderabelen Körperwelt ist.

Die Wärme steht dem Schall insofern am nächsten, als bei dieser die Aetherschwingungen zwar rasch genug sind, um fühlbar, aber noch nicht rapid genug, um sichtbar zu werden. Nimmt aber die Schnelligkeit der Schwingungen zu, und regeln diese sich nach gewissen Gesetzen (die man bereits beim Licht durch Rechnung verfolgen kann, während wir bei der Wärme und Electricität vorerst den gesetzmäßigen Zusammenhang nur vermuthen) so sehen wir die Schwingungen als Licht. Die Electricität endlich ist fühlbar und sichtbar, bewegt und bewegend zugleich — sie steht der Nerventhätigkeit, als unmittelbarem Diener des Geistes, am nächsten, und daher unserer Berechnung am entferntesten, weil es bisher nur gelang, die Folgen, aber nicht die primitiven Ursachen dieser Erscheinungen zu erkennen. Deshalb ist durch die Electricität und die damit zusammenhängenden Erscheinungen des Magnetismus und Somnambulismus — auch das Reichenbach'sche Od nicht zu vergessen — der Phantasie ein weiter Spielraum eröffnet, der denn auch von Gläubigen, Schwärmern und — Betrügern als willkommener Tummelplatz „des Wahnsinns, der Methode ist", breitgetreten wird. — Beim Schall und Licht stehen wir aber auf dem unerschütterlichen Fundament der Mathematik, an der Hand der Mechanik — dem besten Geisterbanner — so daß wir hier glücklicherweise der Fieberphantasien des „zweiten Gesichts" und der „höheren Offenbarung" nicht bedürfen, um in das Wesen der Erscheinungen einzudringen.

Der Schall, mit dem wir uns hier zu beschäftigen haben, bedarf mancherlei Bedingungen und Voraussetzungen zu seiner Entstehung, selbst wenn wir von der Fortpflanzung und Wahrnehmung noch ganz absehen. Zur Entstehung des Schalles ist vor Allem erforderlich, daß irgend ein bewegter Körper gegen einen anderen Körper stoße, d. h. ihm durch unmittelbare Berührung einen Theil seiner lebendigen Kraft mittheile. Dadurch wird ein Impuls erzeugt, welcher durch den gestoßenen Körper selbst, oder nach geschehener Mittheilung an einen dritten, gewöhnlich durch die Luft, bis zum Ohr unter gewissen Voraussetzungen als Schall fortgepflanzt werden kann.

Wären die Körper nicht elastisch, so könnte durch den Stoß so wenig, wie durch andere Störungen des Gleichgewichtes der Molekule, jemals ein Schall erzeugt werden. Denn, dächten wir uns die Körper vollkommen hart oder unelastisch, so könnte durch den Stoß Nichts hervorgebracht werden, als eine Massenbewegung. Aber weder diese an sich, noch viel weniger die Ruhe, die durch Stoß und Gegenstoß erzeugt werden kann, würde jemals einen Schall hervorbringen können. Die Elasticität der Kör-

per ist folglich die zweite Grundbedingung der Schallentstehung, weil in Folge derselben der Stoß, als erste Grundbedingung, allein im Stande ist, eine Molekularaction zu erzeugen.

Der Grund dafür ist in der inneren Struktur der Körper zu suchen. Sobald sich die Molekule ein Mal zu einer Gleichgewichtslage gruppirt, und sich nach den Gesetzen der Krystallisation, des Chemismus ꝛc., geordnet haben, halten sie diese Ordnung streng fest, so lange sie können. Man sagt daher, daß die festen Körper ihrer Natur nach eine stabile Constitution besitzen. Greift nun eine äußere Störung (Druck, Zug oder Stoß) diese Constitution an, indem eine Erschütterung ꝛc. sucht, die Lage der Molekule zu ändern, sie gegenseitig zu verschieben, zu entfernen, zu nähern ꝛc., so äußern sie dagegen eine Reaction, die wir ihre Elasticität nennen. Versucht aber eine äußere Kraft durch Zerreißen, Zerbrechen, Zerdrücken oder Zerdrehen die Massentheilchen vollkommen zu trennen, also ihre Cohäsion aufzuheben, so äußern sie dagegen einen Widerstand, den man im Allgemeinen die Festigkeit der Körper nennt. Elasticität und Festigkeit stehen natürlich in Beziehung zu einander, und die Ausdrücke: hart und weich, dehnbar und spröde, fest und locker, elastisch und unelastisch — bezeichnen die darauf bezüglichen Eigenschaften der Körper.

Die Erscheinungen der Elasticität sind also, nach unserer Annahme, eine Folge der Ortsveränderung der kleinsten Theilchen, die aber, sobald sie äußerlich überhaupt sichtbar wird, als Form- oder Volumsänderung sich kundgiebt. Vermöge der Elasticität suchen die Körper, wenn sie durch Druck oder Stoß comprimirt, oder durch Zug ausgedehnt sind, ihre erste Form wieder anzunehmen und das frühere Volumen wieder herzustellen. Sie entwickeln dabei eine gewisse Thätigkeit, die man im gewöhnlichen Leben Federkraft (Spannkraft, Schnellkraft, Schwungkraft) nennt, die aber keine einfache Kraft, sondern bereits eine Wirkungsgröße ist, eine Folge der durch äußere mechanische Einwirkung entwickelten Bewegung. — Es giebt eine Reihe von Abstufungen der Elastitität, die man innerhalb der Grenzen von vollkommen elastisch und vollkommen unelastisch zusammenfaßt, wobei man als Repräsentanten beider Extreme gewöhnlich das Elfenbein und Blei anführt. Aber streng genommen giebt es beide Extreme nicht. Jeder Körper ist in gewissem Grade elastisch zu nennen, wenn auch so unmerkbar, daß er uns als unelastisch erscheint. — Ebenso ist es Thatsache, daß durch mechanische oder chemische Einwirkungen die Struktur der festen Körper und somit auch ihre Elasticität geändert werden kann. — Denn wir haben sogleich zu bemerken, daß feste Körper eine doppelte Elasticität besitzen — nämlich eine solche, die auf der inneren Spannung der Körpertheilchen unter sich beruht und eine solche, die erst durch äußere Spannung hervorgerufen wird. Zu den Körpern, welche durch innere Steifigkeit an sich schon elastisch sind, gehören die Metalle, das Glas, Holz ꝛc., zu den, erst durch äußere Spannung elastisch werdenden rechnen wir die Membranen, Felle, Saiten und Fäden aller Art. Man übersieht, daß die erste Gruppe im Allgemeinen durch spröde und harte, meist krystallinisch geordnete Körper, die zweite Gruppe durch dehnbare, biegsame und weiche Körper, meist vegetabilischer und animalischer Natur gebildet wird. — Auf die Größe und Art der einwirkenden äußeren Kraft, so wie auf die Natur des elastischen Körpers kommt es endlich an, ob die Elasticitätsgrenze überschritten wird oder nicht; d. h. ob eine bleibende oder nur vorübergehende Aenderung in der Form der Körper hervorgerufen wird. Diese Sätze sind für uns wichtig, da sich hierauf die Wahl der geeigneten Mittel zur Tonerregung gründet. Kein Körper ist zur Tonerregung vollkommen untauglich, da keiner vollkommen unelastisch ist. Wenn die angewendete Kraft, welche die Form des elastischen Körpers ändert, innerhalb der Elasticitätsgrenzen bleibt, so verhalten sich die Größen der hervorgebrachten Veränderungen, wie die angewendeten Kräfte. Dieser Satz giebt uns Rechenschaft über den zur Tonerregung nöthigen Kraftaufwand.

Wodurch geschieht es aber, daß diese Molekularveränderungen der Körper, die doch nichts Anderes sind, als Ortsveränderungen der kleinsten Theile, sich weder als diese, noch als bleibende Volums- oder Formänderung zeigen? — Weil diese Ortsveränderung keine fortschreitende Bewegung, sondern eine periodisch wiederkehrende Bewegung ist, die entweder eine schwingende oder eine rotirende sein kann. Man nennt diese periodischen Bewegungen im Allgemeinen Schwingungen (Oscillationen, Vibrationen), Rotationen oder Wellen (Undulationen) je nach der Bewegungsart, welche die Körper annehmen, wobei ihre Theilchen entweder in geraden oder krummen Linien hin und hergehen oder rotiren, oder auf- und niedersteigen. Diese periodischen Bewegungen können sowohl an der Oberfläche der Körper, als auch in ihrem Innern stattfinden und bewirken demnach bald eine sichtbare Veränderung in der Körpergestalt, bald nur eine unmerkliche Molekularbewegung. Die erste Art der Bewegung findet nie statt, ohne daß sie von der letzteren begleitet ist — wir finden sie bei den Körpern, welche durch

äußere Spannung die Elasticität erhalten. Dagegen können die, durch innere Spannung an sich elastischen Körper, in schwingende Bewegung versetzt werden, ohne daß ihre Gestalt merklichen Veränderungen unterworfen ist. —

Daß äußerlich gespannte Körper beim Tönen schwingen, weiß wohl Jedermann. Man braucht nur eine tönende Saite, einen fest eingeklemmten schwingenden Stab, den Schenkel einer mit ihrem Stiele festgestemmten angeschlagenen Stimmgabel zu betrachten, und man sieht unmittelbar die Oscillationen der tönenden Körper. Daß aber innerlich gespannte Körper ähnliche Vibrationen erleiden müssen, wenn sie tönen sollen, daß die Molekule eines freihängenden Stabes, einer Platte, einer Glocke 2c. ebenfalls im Innern schwingen, ist durch bloßes Betrachten nicht zu erkennen. Die Schwingungen der Massentheilchen im Innern folgen auch anderen Gesetzen, als die Schwingungen an der Oberfläche der Körper, denn erstere folgen den Gesetzen, welchen die Luftschwingungen unterworfen sind, letztere nicht. In gleicher Weise ist die Wellenbewegung des Wassers und anderer tropfbarer Flüssigkeiten, von den Schwingungen zu unterscheiden, welchen ihre Massentheilchen als elastische Körper schon an sich unterworfen sind. Man sieht daraus, daß man mit dem Begriff: „Schwingung" sogleich eine ganze Reihe von Erscheinungen und Gesetzen erhält, aus der wir hier nur die herausheben können, deren wir für die Folge unmittelbar bedürfen.

Von welcher Wichtigkeit und Allgemeinheit aber die periodischen Bewegungen in der Natur sind, erkennen wir sogleich, wenn wir bedenken, daß nicht nur die Wellenbewegung des Wassers, die Bewegungen fester Körper, die der Luft, die wir Schall nennen, nicht nur die Bewegung des Aethers, auf welchen die Licht=, Wärme= und Electricitätserscheinungen beruhen — sondern auch die Bewegung der Planeten um die Sonne in die Klasse der periodischen gehört. Denn wenn wir auch, von unserem Standpunkte aus, die Planetenbewegung eine kosmische nennen müssen, so ist sie, vom Standpunkt des Universum's aus, nur eine molekulare zu nennen. Wie sich ein Körperatom zur ganzen Erde verhält, so verhält sich die Erde zum All — diese Proportion ist nicht bildlich, sondern thatsächlich zu verstehen. Man thut der Erde schon sehr viel Ehre an, wenn man sie ein „Sandkorn im Weltenmeere" nennt. Bei einer solchen Auffassungsweise sind wir denn auch gezwungen, den geschlossenen Weg, den die Erde um die Sonne beschreibt und in einem Jahre ein Mal vollendet, eine bloße Molekularerscheinung zu nennen. Welche Rolle bei derartigen Molekularerscheinungen der Mensch spielt, mag Jeder mit sich selbst ausmachen! —

Die klarste Vorstellung des Verhaltens der Körper bei der Erzeugung des Schalles gewährt der Anblick einer ziemlich schwach gespannten Saite, wenn man sie in der Mitte aus ihrer geraden Richtung zieht, dann zurückschnellen und oscilliren läßt, so daß ein tiefer Ton entsteht. Hierbei sieht man deutlich, daß die Saite an beiden Enden auf den Befestigungspunkten (Stegen) ruht, in ihrer Mitte aber pendelartig schwingende Bogen durchläuft, so daß man sie als zwei gleiche, in der Mitte vereinte Pendel betrachten kann, bei denen die Spannung statt der Schwere wirkt und zwei Aufhängepunkte aber nur ein Schwingungsmittelpunkt vorhanden ist. Ein ähnliches Verhalten zeigen alle schallenden Körper, wenn auch minder deutlich. Man führt daher mit Recht den Ursprung der Töne insgesammt auf pendelartige Schwingungen zurück. Man nennt dabei die Ruhepunkte Schwingungsknoten, die vibrirenden Theile Schwingungsbogen und unterwirft demnach den ganzen Proceß einer geometrischen Construction.

Welcher Art die Pendelschwingungen sind, kann Jeder beobachten, wenn er den Perpendikel einer Wanduhr oder das Pendel eines Metronoms genau betrachtet. Diese Schwingungen sind gleichmäßig hin= und wiederkehrende, in einer gleicher Zeit erfolgende, oder isochronische. Ein ganzer Hin= und Hergang zusammengenommen heißt eine Schwingung, die Dauer derselben, die Schwingungszeit. Die Bewegung innerhalb einer solchen Schwingungseinheit ist aber eine ungleichförmig beschleunigte. Denn an den beiden höchsten Punkten, bis zu welchen der Pendel sich aufschwingt, um sodann auf demselben Weg zurückzukehren, ist der Pendel in Ruhe, am tiefsten Punkt, den er zufolge der Schwere einnehmen würde, wenn er überhaupt nicht oscillirte, hat er während der Oscillationen gerade die größte Geschwindigkeit. Diese tiefste Stellung nennt man die Gleichgewichtsposition im Zustande der Ruhe. Der Pendel sucht fortwährend in diese zurückzukehren. Sein Vorhaben gelingt ihm aber nicht dauernd. Er schießt über das Ziel hinaus, und oscillirt somit hin und her um die Gleichgewichtsposition.

Bei der Bewegung des Pendels bleibt aber die gegenseitige Lage der Theilchen desselben unverändert, bei schwingenden gespannten Körpern muß sich aber die gegenseitige Lage der Molekule in jedem Moment zugleich mit ändern, in Folge der innern Kräfte, welche die Gleichgewichtsposition fortwährend herzustellen suchen. Man hat also hier nicht nur die

Oscillation eines einzelnen Theilchens, sondern auch die Veränderungen in der gegenseitigen Lage der Theilchen zu betrachten. Die Oscillation der einzelnen Theilchen eines Körpers kann von der Art sein, daß alle Theilchen gleichzeitig in Bewegung gerathen, gleichzeitig die Gleichgewichtsposition passiren, gleichzeitig die Grenzen ihrer Oscillation erreichen und gleichzeitig ihren Rückweg wieder beginnen. Von solcher Art sind die, von uns bis jetzt betrachteten Oscillationen eines an einem Ende eingeklemmten Stabes, einer zwischen zwei festen Punkten ausgespannten Saite rc. Alle diese Schwingungen hat W. Weber stehende Schwingungen genannt, weil sie in der That an einem Punkte verharren und niemals vorwärts schreiten. Die stehenden Schwingungen sind es, welche den Ton erzeugen. —

— — — — Sollten hier unsere Leser in gerechter Ungeduld verzweifeln und das Weiterlesen der akustischen Briefe auf immer verschwören wollen — so sei ihnen hier bemerkt, daß eine Dame sie in Ausdauer und Geduld bei Weitem übertroffen hat. Denn eine Pariser Dame, Demoiselle Sophie Germain, war es, welche die Schwingungsgesetze zuerst genau und streng untersuchte, mathematisch begründete und sogar mit neuen Beobachtungen bereicherte, so daß sie dafür den höchsten mathematischen Preis der Pariser Academie gewann! Als nämlich 1809 die Versuche Chladni's so große Aufmerksamkeit erregten, daß sie den Kaiser Napoleon sogar vermochten, zwei Stunden lang sich dieselben von Laplace vorzeigen und erläutern zu lassen, setzte das Institut français einen Preis von 3000 Francs für eine analytische Lösung des Problems der Schwingungen elastischer Scheiben fest. Zwei Mal wurde diese Aufgabe vergebens wiederholt, bis 1816 Sophie Germain die Einzige war, welche dem Institut eine entsprechende Abhandlung einreichte und den Preis dafür erhielt*). — — — Durch diese Anekdote als Intermezzo gestärkt, wollen wir den dürren Weg unserer Betrachtung weiter verfolgen und zwar, um galant zu sein und den Ungeduldigen zu beruhigen, an der Hand einer zweiten Dame, deren geistreiche Betrachtungsweise uns den Weg verkürzen mag. —

Wenn die Oscillation der einzelnen Körpertheilchen der Art ist, daß sie nicht allenthalben gleichzeitig geschieht, sondern von Theilchen zu Theilchen fortschreitet, so daß jedes folgende Theilchen zwar dieselben Oscillationen macht, wie das vorhergehende, nur mit dem Unterschiede, daß es seine Bewegung später beginnt — so nennt man diese Oscillationen fortschreitende Schwingungen, die wohl zu unterscheiden sind von der fortschreitenden Bewegung der Körper. Denn bei den fortschreitenden Schwingungen, die auch Wellen genannt werden, bleibt der Körper selbst an seinem Ort, auch jedes Theilchen desselben wirkt nicht dauernd vor- oder rückwärts, sondern die Welle schreitet nur scheinbar fort. Die fortschreitenden Schwingungen sind es, welche den Ton fortpflanzen. Um uns von diesen Schwingungen ein anschauliches Bild zu verschaffen, um zu begreifen, wie die Wellen überhaupt entstehen können, wollen wir uns nach verwandten Erscheinungen umsehen. Wir wählen dabei Miß Maria Somerville zur Führerin, die uns, in ihrem ersten anziehenden Werk*), darüber den sinnigsten Aufschluß giebt. Wir benutzen Dove's freie Uebertragung **) als Dolmetscher.

Wenn ein Windhauch über ein Kornfeld streicht, so sehen wir eine Welle über dasselbe fortschreiten. Dieses Fortschreiten ist aber nur ein Schein; jeder Halm beugt sich unter dem Drucke des Windes, einer nach dem andern, aber er richtet sich wieder auf, um an derselben Stelle das Spiel von Neuem zu beginnen. Denn, in Folge der Elasticität der Halme steht jede Aehre nicht nur wieder auf, sobald der Druck verschwunden ist, sondern beugt sich auch fast eben so weit in entgegengesetzter Richtung rückwärts, und fährt dann fort, vorwärts und rückwärts zu schwingen, wie ein Pendel. Diese Schwankungen sind dieselben für jede einzelne Kornähre. Da jedoch ihre Schwingungen nicht zu gleicher Zeit anfangen, sondern nach und nach — weil der Wind doch an irgend einer Stelle seinen Druck beginnen muß und nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit über das Kornfeld hinstreicht — so werden die Aehren in irgend einem Augenblick eine Mannigfaltigkeit von Stellungen haben. Einige der, sich vorwärts beugenden Aehren werden andere treffen, die eben rückwärts schwanken; und da die Schwingungszeiten für alle gleich sind, so werden die Aehren in regelmäßigen Zwischenräumen zusammengedrängt werden. In die Mitte zwischen diese Stellen der größten Dichtigkeit der Aehren, werden Stellen fallen, wo die Aehren gelichtet stehen, indem sie nach entgegengesetzter Richtung gebeugt werden; in anderen ebenfalls gleichen Zwischenräumen, werden end-

*) Mémoires de l'Institut français. T. VIII. p. 523.

*) In the connexion of the physical sciences. In der deutschen Uebersetzung von Klöden: „Ueberblick der physikalischen Wissenschaften in ihrem Zusammenhange". p. 137.

**) „Die neuere Farbenlehre, mit anderen chromatischen Theorien verglichen" (Pag. 18) und „Ueber Wirkungen aus der Ferne" von H. W. Dove (Pag. 7).

lich Stellen vorkommen, wo die Halme bei aufrechter Stellung ihre natürliche Entfernung, im Zustand der Ruhe, einen Moment wieder erhalten. Das ganze Feld wird also eine regelmäßige Folge von Auflockerungen und Verdichtungen zeigen, die mit der Geschwindigkeit des Windes über dasselbe fortschreiten. Diesen Aenderungen zu Folge — sagt M. Somerville — wird das Feld mit hellen und dunklen Bändern gezeichnet sein. — Man sieht ein, daß die aufeinander folgenden Wellen gänzlich verschieden und durchaus unabhängig sind von der Weite der Oscillationen jeder einzelner Aehre, obgleich beide Bewegungen in derselben Richtung stattfinden. Die Länge einer Welle ist gleich dem Raume zwischen zwei Aehren, welche sich genau in dem gleichen Zustande der Bewegung befinden. Die Zeit der Oscillation einer jeden Aehre ist gleich derjenigen, welche zwischen der Ankunft zweier aufeinander folgenden Wellen an denselben Punkte verfließt.

Oerstedt*) giebt uns ein anschauliches Bild einer zweiten Wellenbewegung. Versetzt man nämlich einer langen, nicht zu straff gespannten Schnur an ihrem einen befestigten Ende einen Stoß aufwärts, so wird sich in der kurzen Zeit des Stoßes die Bewegung noch nicht der ganzen Schnur mittheilen, sondern nur das, um den gestoßenen Punkt zunächst liegende Stück wird an der Bewegung Theil nehmen und einen Bogen bilden. Aber in dieser Stellung kann die Schnur nicht bleiben. Die äußere Spannung der Schnur strebt, alle Theile des gebildeten Bogens herabzuziehen, während diese bewegten Theile ihrerseits streben, die nächsten Punkte des noch nicht gebogenen Stückes der Schnur mit sich in die Höhe zu reißen. Hierdurch geschieht es, daß zwar nach und nach der zuerst aufwärts gebogene Theil wieder in seine gespannte ruhige Stellung sich zurückbegiebt, daß aber die Biegung vorwärts schreitet, so daß ein Punkt nach dem andern im vorderen Theile des Bogens zum Gipfel desselben wird. So setzt sich die Bewegung des Wellenberges fort, bis die Biegung an das andere Ende kommt. Hier erst kehrt sich die am Seil hinlaufende Welle um, sie wird reflectirt. Die Schnur biegt sich nunmehr in entgegengesetzter Richtung, bildet einen abwärts gewendeten Bogen, ein Wellenthal, und dieses schreitet nun zurück, nach demselben Gesetz, nach welchem der erste directe Wellenberg vorwärts schritt. Diese fortschreitenden Wellen können mehrere Male zwischen den Endpunkten der Schnur vor- und zurücklaufen. —

*) „Der mechanische Theil der Naturlehre" von H. C. Oerstedt, Gd. v. Meyn 1851. Pag. 281.

Läßt man eine Reihe solcher fortschreitender Wellen aufeinander folgen, indem man in gewissen Zeitintervallen Schlag auf Schlag auf die Schnur fallen läßt, so verwandelt man die fortschreitenden Wellen in stehende Wellen, durch das Zusammenwirken oder die Interferenz des directen und reflectirten Wellensystems. Es giebt dann nämlich gewisse Punkte, wo die directen vorwärts schreitenden Wellenberge mit den indirecten zurückschreitenden Wellenthälern nothwendig zusammentreffen oder interferiren müssen. An diesen Punkten wirken zwei entgegengesetzte Kräfte mit gleicher Intensität. Es ist für diese Interferenzpunkte also ebenso, als wenn gar keine Kraft auf sie wirkte, sie bleiben in Ruhe. Sie verhalten sich vollkommen wie feste Punkte, da die beiden entgegengesetzten Wellen sie in Ruhe halten müssen. Um diese Punkte nun schwingt immermehr jedes einzelne Schnurstück auf und nieder, wie eine, an zwei Endpunkten befestigte Saite. Die ganze Schnur theilt sich folglich in so viel einzelne für sich als Ganzes schwingende Systeme, als solche Interferenzpunkte vorhanden sind. Auf diese Weise wird endlich die fortlaufende Welle zu einer Reihe stehender Wellen, von denen die benachbarten allemal die umgekehrte Bewegung haben, so daß Wellenthal neben Wellenberg &c. steht und zwischen beiden stets ein ruhiger Schwingungsknoten sich befindet. Je größer die Geschwindigkeit der aufeinander folgenden Schwingungen ist, desto größer ist auch die Anzahl der Wellen, und dessen größer die Anzahl der Schwingungsknoten. Auf diesen künstlich erzeugten Ruhepunkten beruhen die Flageolettöne, wie wir später sehen werden.

Die Wellen, welche wir an dem Kornfelde beobachteten, geben uns ein Bild von Longitudinal- oder Längenschwingungen, bei welchen ein schwingender Körper sich in der Richtung seiner Länge verlängert und verkürzt, d. h. jedes Theilchen sich im Sinne der fortschreitenden Welle vom Erschütterungspunkte aus entfernt und dahin zurückkehrt. Man denke sich statt der Kornähren Lufttheilchen, so hat man eine deutliche Vorstellung vom Zustande der Luft, wenn sich ein Schall durch dieselbe fortpflanzt, ferner vom Zustande der Massentheilchen im Innern eines durch innere Spannung elastischen Körpers, einer Glocke, Scheibe &c.; endlich vom Verhalten einer schwingenden Luftsäule im Innern eines Blasinstrumentes. — Die Wellen, welche wir am Seil beobachteten, nennt man aber Transversal- oder Querschwingungen, denn diese Schwingungen gehen in Richtungen vor sich, welche auf der Länge der schwingenden Schnur senkrecht stehen. Diese Schwingungen sind es, welche die Saiteninstru-

mente machen. Hierher gehören ferner die Aetherschwingungen, welche die Lichtwellen hervorrufen. Aehnlicher Art sind endlich die Wasserwellen, die allerdings nicht nur einfach auf und absteigen, sondern, wie die Gebrüder E. H. und W. Weber gezeigt haben*), in kleinen Kreisen, Ellipsen 2c. schwingen. — Von allen Transversalschwingungen im Allgemeinen kann man sich übrigens auch dadurch ein sehr anschauliches Bild machen, daß man mit dem Finger „glissando" schnell über die ganze Claviatur eines Pianofortes hinfährt. Während man dadurch eine rasche Bewegung der Länge nach ausführt, steigen die Hämmer der einzelnen Claves nach einander auf und nieder und bilden durch verschiedene Positionen der Ruhe und Bewegung eine fortlaufende transversalschwingende Welle.

Endlich unterscheiden wir noch Torsions- oder Drehschwingungen, wobei die Axe des schwingenden Körpers unverändert in ihrer Lage bleibt, während sich die Theile des Körpers rings um dieselbe vor- und zurückbewegen. Diese Schwingungen sind für uns von geringerer Wichtigkeit und haben mehr physikalisches als musikalisches Interesse. Im Allgemeinen ist aber zu bemerken, daß nur sehr selten eine dieser drei verschiedenen Arten von Schwingungen ausschließlich stattfindet, sondern, daß in einem schwingenden Körper nur vorherrschend eine Schwingungsart stattfindet, welche gewöhnlich — für den Musiker leider — von den beiden andern Schwingungsarten begleitet ist. Denn darauf beruht die Reinheit oder Unreinheit der Töne.

Somit sind wir, wenn auch nicht ohne einige langwierige, aber nothwendige Vorbetrachtungen, am Gebiet der Töne angelangt. Wir verlassen hier das Feld der allgemeinen mechanischen Betrachtungsweise und begeben uns in das specielle physikalische Gebiet des Schalles. Als Rückblick auf den bereits durchlaufenen Weg finde hier noch ein Ausspruch Göthe's eine Stelle, der unsere bisherigen Betrachtungen recht eigentlich im Großen und Ganzen zusammenfaßt:

„Dem Aufmerksamen ist die Natur nirgends todt noch stumm. — So mannigfaltig, so verwickelt und unverständlich uns oft ihre Sprache scheinen mag, so bleiben doch ihre Elemente immer dieselben. — — Diese allgemeinen Bewegungen und Bestimmungen werden wir auf die verschiedenste Weise gewahr, bald als ein einfaches Abstoßen oder Anziehen, bald als ein aufblinkendes und verschwindendes Licht, als Bewegung der Luft, als Erschütterung des Körpers; jedoch immer als verbindend oder trennend, das Dasein bewegend und irgend eine Art von Leben befördernd. — — — —"

*) Wellenlehre, auf Experimente gegründet, 1825.

(Fortsetzung folgt.)

Schweizer Briefe.

I.

Basel, am 13ten Juli.

Das Baseler Fest. Verdrießliche Gedanken. Hohe Obrigkeit und hohe Kritik. Mörderischer Kampf. Noch ein kühner Griff. Sie möchten gern singen.

Das am 11ten und 12ten Juli hier abgehaltene fünfte eidgenössische Sängerfest haben Schweizer und deutsche Zeitungen nach seinem ganzen Verlauf fast gleichzeitig mit letzterem bereits hinlänglich geschildert, oder thun es noch. Ich gehe darum in gegenwärtigem Bericht auf eine Beschreibung desselben nur in so weit ein, als ich dadurch Gelegenheit erhalte, einige Ergänzungen, Aufrichtigkeiten und verdrießliche Gedanken daran zu knüpfen, namentlich wie sie in einer musikalisch-kritischen Zeitschrift am Platze sind. Eine Kritik freilich der Gesangleistungen einzig vom künstlerischen Standpunkt aus anwenden, hieße das eigenste Wesen dieser Feste, als Volksfeste im „ausgesprochensten" Style, eben so gänzlich verkennen, als es jene Ansicht thut, daß das Fest dabei die Hauptsache, der Gesang nur der Vorwand dazu sei. Das ist zwar auch ein verdrießlicher Gedanke, mit dem ich jedoch durchaus keine Gemeinschaft habe. Der Gesang ist nicht nur die Hauptsache, sondern in der That das eigentliche Festelement und Agens der Freude; denn er schließt eine Gemeinsamkeit der Theilnahme und des Genusses, und eines so rein sittlichen und allgemein menschlichen Genusses, in sich wie kein anderes. Von den drei Hauptarten schweizerischer Volksfeste, den Turn-, Schützen- und Sängerfesten, gewinnen auch die letzteren immer größeres Uebergewicht, und für Volksleben, Volksversittlichung immer höhere Bedeutung. Während die beiden ersteren Festarten doch vorherrschend Männerfeste sind, haben die letzteren den Vorzug, daß ihre eigentlichen Festleistungen einen allgemein menschlichen Kern haben, und Saiten anschlagen, die bei Mann und Weib, bei Alt und Jung laut im Herzen wiederhallen. Als Volksfeste, nicht als Kunstmanifestationen, also nicht mit dem idealen Maßstab der Schule wollen sie genossen sein. Nicht von hoher Obrigkeit sind sie angeordnet, nicht von einer Kunstschule systematisch geleitet. Das Volk hat

sie sich gegeben trotz hoher Obrigkeit, es hat sich das Mittel, den Gesang, dazu gewählt, trotz hoher Schule und Kritik, und es singt was ihm gefällt, trotz überwundener und überwindender Standpunkte. Meint man aber vornehm: „Ja die Leistungen sind auch danach!" so sage ich: nein, sie sind nichts weniger als so beschaffen, daß die Kritik sich achselzuckend abwenden dürfte. Und wenn Manches allerdings anders sein könnte, sein sollte, so ist erst noch die Frage, wem ein nicht geringer Theil der Schuld zuzuschreiben sei. Doch das bringt mich auf meinen ersten verdrießlichen Gedanken, den ich Ihnen aber weiter unten zu genießen gebe; jetzo zu unserem Fest. Dasselbe begann am Vorabend mit der Begrüßung und Uebergabe der eidgenössischen Sängerfahne an das neue Festcomité und zwar beim Denkmal von Sanct Jacob*). Mit wenigen herzlichen Worten begrüßten sich die beiden Präsidenten: „Hier auf dem Schauplatz einer That, wie die Völkergeschichte nur wenige aufzählt, sei nicht der Platz zu pomphaften Reden." Das Fest selbst begann des folgenden Tages mit dem üblichen Kanonendonner und Eröffnungsreden, und nach dem ersten gemeinsamen Speis- und Trankopfer setzte sich die Truppe, 35 Fähnlein und wohl an die **2000** Kehlen stark, nach der Münsterkirche in Bewegung zum Sängerkrieg, und mörderisch genug war der Kampf. Ganze Compagnien sanken, nach des Oberkampfrichters Ausdruck — um einen und mehr halbe Töne, und gar mancher (Noten-) Kopf wurde verloren. Es hatten sich 14 Vereine am Wettkampfe betheiligt, unter welche 6 gekrönte Preise, 4 Ehrengaben und 4 Gaben zur Anerkennung vertheilt wurden. Dies ist jedenfalls ein Ergebniß, das ein günstiges Vorurtheil für den Bildungsstand der Vereine erwecken kann. Ueberlassen Sie mich jedoch für jetzt dem Strom der Ereignisse, ich verspreche Ihnen dafür einen ganzen Brief voll verdrießlicher und anderer Gedanken über Wettgesang im Allgemeinen und Besonderen. — Abends allgemeiner Jubel in der Speisehütte, ein vortrefflicher Festplatz mit schattigen Bäumen, später prächtige Illumination, eine herrliche Sommernacht, ei was braucht man mehr um glücklich zu sein! Und man war glücklich. Und da die Uhr keinem Glücklichen schlägt, so wundere man sich nicht, wenn einzelne Gruppen Glücklicher erstaunt die erstaunte Morgensonne begrüßten. So ward aus Abend und Morgen der erste Tag. — Der zweite Festtag war der gemeinsamen Aufführung gewidmet. An derselben mochten etwa 5—600 Sänger betheiligt sein, welche jedoch offenbar nicht bei allen Stücken in voller Zahl thätig waren. Das ist nichts weniger als zu tadeln. Für die künstlicheren Stücke wird durch eine geringere Anzahl eine größere Präcision erzielt, so wie die einfacheren durch großartige Massenhaftigkeit gewinnen und der ganzen Aufführung eine mannichfaltigere Schatten- und Lichtvertheilung gesichert wird. Die aufgeführten Compositionen, von B. Klein, Nägeli, Schnyder v. Wartensee, Abt, Lachner, Reiter, Himmel, C. M. v. Weber, Frölich, Kreutzer, Marschner, Mendelssohn (Gesang an den Künstler), waren mit Umsicht gewählt; die Ausführung war, selbst ohne Rücksicht auf die große gemischte Masse der Ausführenden und auf die e i n z i g e mögliche Hauptprobe, eine durchgängig gelungene zu nennen. Den Baseler Vereinen, die offenbar tüchtige Vorübungen gemacht hatten und so einen festen Haltpunkt bildeten, so wie der tüchtigen Leitung des Musikdir. R e i t e r, gebührt offenbar das Verdienst dieses guten Erfolgs. Nach der Aufführung fand auf dem Festplatz die Preisvertheilung Statt. Dem ersten Sieger, der Harmonie von Zürich, wurde die Wahl gelassen zwischen einer kostbaren Fahne von schönen und einem Pokal von starken Händen (Damen des Gesangvereins und Männercher von Basel) herrührend. Voll kühnen Stolzes griff ihr Heerführer, F. Abt, nach der Fahne, und donnernder Beifallsruf war der Lohn seines kühnen Griffes. Die übrigen gekrönten Preise erhielten die Vereine von St. Gallen, Bern, Aarau, Winterthur, Zürich; die übrigen Gaben: die Sänger von Solothurn, Freiburg, Olten, Luzern, Locke, Unterstraß, Basel (Posamentirverein) und Waldenburg. Und so reichlich waren die Gaben geflossen, daß selbst der letzte Verein noch einen silbernen Becher und der vorletzte ein eidgenössisches Kreuz, gebildet aus zwanzig neuen eidgenössischen Fünffrankenthalern auf rothem Grund, erhalten konnte. Der erste Preis erhielt aber noch eine interessante Zugabe durch eine silberne Denkmünze, welche vom schwäbischen Sängerbund den Siegern von Basel durch eine Deputation übersandt wurde. Von unseren Nachbarn hatten übrigens noch Mühlhausen (im Elsaß) und Straßburg ihre Contingente entsandt, und das der letztgenannten Stadt ließ sich am ersten Abend in einem recht wackeren Begrüßungsgesang vernehmen. Auch von Baden her waren besuchende Liedertafeln angekündigt. Allein — „sie mochten gern mitsingen, und durften aber nicht". Abends endlich wieder gründlicher Festjubel, noch gründlicher als am ersten Abend. Die Festrednerei wollte bei der allgemeinen Heiterkeit nicht sonderlich gedeihen; nur der Präsident des Preisgerichts wußte mit seiner humoristischen Rede im Schwyzerdütsch eine größere Beachtung sich zu erringen. Die Züricher Sieger statte-

*) 1200 Schweizer kämpften hier 1444 gegen 20,000 Armagnaken, und wurden zwar bis auf zehn Mann erschlagen, aber ihre That hatte den Erfolg eines vollständigen Siegs.

ten den Spenderinnen ihrer Trophäe einen Besuch ab und brachten sie gar selber mit in die Festhütte, und mit ihnen zog das goldene Zeitalter ein. Wie lange das so dauerte? ja wer weiß es? ich am wenigsten. Und so mit Gott befohlen!

PS. Mit den versprochenen verdrießlichen Gedanken hat es nun hier kein recht Geschicke mehr. Sie sollen aber nicht darum kommen in folgenden Schweizer Briefen.

Leipziger Musikleben.

Theater.

Nach längerer Zeit erschien am 23sten d. M. eine Neuigkeit auf unserem Opernrepertoir, und man durfte also die frohe Hoffnung hegen, daß sich der enge Kreis — Freischütz, Oberon, Stumme, Tell, Martha, Stradella — in welchem sich die Leipziger Oper seit Ostern bewegt hatte, wenigstens um etwas erweitern werde. Leider aber ist diese Hoffnung geschwunden, nachdem das neue Werk über die Breter gegangen, und wir müssen die Oper „Paquita" von J. Dessauer als ein in allen Theilen verfehltes Erzeugniß bezeichnen. Der Stoff und dessen Behandlung durch Otto Prechtler bietet an sich schon wenig oder gar kein Interesse dar. Abgesehen von dem hergebrachten abgestandenen blühenden Opernunsinn und den mehr als groben Unwahrscheinlichkeiten, ist das ganze Textbuch nicht mit dem Geschick gemacht, wie andere dergleichen Erzeugnisse — z. B. die Flotow'schen Opern, in denen ebenfalls des blühenden Unsinns genug enthalten ist. Dieselbe Geschmacklosigkeit und Ungeschicklichkeit findet sich auch in der Musik, von deren höherem oder geringerem Werthe gar nicht gesprochen werden kann, weil weder der eine noch der andere vorhanden ist. Nur wo die Musik an das Liedmäßige anstreift, verräth sie eine gewisse Routine des Componisten, ist aber dennoch von Originalität und Selbstständigkeit weit entfernt. Der Hauptmangel in der musikalischen Behandlung ist eine allzu große Zerrissenheit, ein leichtfertiges und doch ungeschicktes Hinwerfen, eine Ueberladung des Orchesters mit allen möglichen Lärm- und Klingelinstrumenten. Dabei haben wir auch nicht den kleinsten Zug von Originalität entdecken können, dagegen vielen alten Bekannten, namentlich Marschner, Meyerbeer, Auber und Donizetti begegnet. Dieses mixtum compositum der heterogensten Elemente ist in die Form der italienischen Opera semiseria geknetet, ja oft scheint es, als habe der Componist irgend eine italienische Oper als Leisten hergenommen, um darüber seinen musikalischen Stiefel zu schlagen, wie z. B. im zweiten Finale, welches in allen seinen Theilen (beinahe Tact für Tact) dem zweiten Finale aus der Lucia ähnelt, jedoch ohne Donizetti's ansprechende Melodien und seine geschickte Verwendung der Mittel. Ein gewisser Fluß in den Singstimmen läßt sich zwar nicht verkennen, von dem überladenen Orchester wird dieser kleine Vorzug aber bald wieder vernichtet. Die Gesangspartien — namentlich die der Paquita — werden dadurch anstrengender, als die unserer verrufensten Spectakelopern, und Frl. Mayer (Paquita) hatte den Hervorruf nach dem ersten Acte schon wegen der übermäßigen physischen Anstrengung reichlich verdient. Die Aufnahme seitens des Publikums war eine sehr kalte, der wenige Applaus galt nur den Sängern, welche ihre Aufgabe im Ganzen befriedigend lösten. Die Oper wird demnach bald mit vielen ihrer Schwestern in der Theaterbibliothek zur ewigen Ruhe eingehen, und diese wollen wir ihr zum Besten des Publikums und der Sänger recht von Herzen gönnen.

F. G.

Kleine Zeitung.

Aus dem Hannöverschen. Das Fest der vereinigten norddeutschen Liedertafeln in Bremen, am 9ten, 10ten und 11ten Juli, ist zu Ende und mit voller Befriedigung sehen die Festgenossen auf die dort von den Bremer Liederbrüdern bereiteten Genüsse zurück, wobei die liebe Sonne fast gar zu freundlich ihre Strahlen auf die fröhliche Sängerschaar herabsandte. War auch die Zahl der Sänger nicht so stark, als man es sonst gewohnt gewesen ist, so wurde doch viel Tüchtiges geleistet. Von den auswärtigen Liedertafeln war die Braunschweiger, welche an ihrem Orte den Namen Männergesangverein führt, am stärksten vertreten, und würde sich diese, wenn Preise vertheilt worden wären, durch ihre Ausbildung den ersten errungen haben. Nach ihr zeichneten sich die Sänger von Hannover, Bremen, Oldenburg, ein Quartett von Bielefeld und einige andere aus, welche an den verschiedenen Orten in den drei Tagen über 50 Piecen vortrugen. Aufgefallen ist uns, daß nicht, wie in früheren Zeiten, einige größere Compositionen ernsten Inhalts, wie Hymnen oder Psalmen, zum Hauptvortrage mit gewählt sind. Man ist vielmehr auf Sachen aus Opern gekommen, wie hier z. B. das Finale aus dem 2ten Akte des Tell von Rossini im Schauspielhause gesungen wurde, mit welcher Auswahl wir uns aber nicht einverstanden erklären können. Dem weiterstrebenden Sänger genügt dergleichen nicht. Abgesehen davon, daß auch diese leichten Sachen sehr tüchtig zusammengeübt sein müssen, ja oft noch mehr als andere, wenn sie Effect machen sollen, was aber in einer Probe nicht hin-

länglich geschehen kann: so ist dabei auf Scenerie, Handlung ꝛc. gerechnet, wodurch sie dem Publikum erst genießbar werden. Wir glauben den Grund, warum man jetzt diese Richtung einschlägt, darin zu finden, daß früher den Sängern für die größeren Aufführungen Kirchen eingeräumt wurden, und wählte man dann auch ernste Sachen; die geistlichen Behörden entziehen aber seit einigen Jahren ihnen die dazu geeigneten Räume, und so muß das Publikum ein Mittel mehr zu größerer geistigen Erhebung entbehren. Wir wollen wünschen, daß dies wieder anders werde, und daß in Detmold k. J. auch die ernste Seite des Gesanges besser berathen sein möge! An Compositionen dazu fehlt es wahrlich nicht. Auch andere größere Tongebilde, wie sie in jüngster Zeit von Otto, Tschirch, Barth u. A. erschienen sind, würden wir einzelnen Theilen aus Opern vorziehen. Die sehr ergötzliche Dampfschifffahrtpartie am 11ten Juli führte uns nach dem Blumenthaler Holze bei Vegesack, wo wir unter anderen auch ein Mal wieder das seit ein Paar Jahren verstummte: „Was ist des deutschen Vaterland?" hörten, wobei in der Aufforderung zum Vortrage dieses Gesanges ausgesprochen wurde, daß die durch dies Lied angeregte Idee fester halten möge, als deutsches Segeltuch. — Und mit aller Kraft wurde das Lied gesungen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Pischek hat mit Erfolg in Hamburg als Jäger (im Nachtlager von Granada) und Czaar gastirt. Desgleichen hat Frau Stradiot-Mende aus Prag daselbst als Gräfin in Figaro's Hochzeit sehr gefallen.

Der Componist Dobrzynski ist zum Kapellmeister am kaiserl. Theater in Warschau ernannt worden.

Die deutsche Operngesellschaft des Director Löwe hat in Genf die glänzendsten Erfolge gehabt. Bei ihrer Abreise nach Lausanne war der Quai dicht mit Menschen besetzt, welche den Sängern das Geleite geben wollten, und aus allen Fenstern der benachbarten Häuser wurde ihnen ein Abschiedsgruß zugewinkt. Das Dampfschiff l'aigle, mit dem die Künstler abfuhren, war mit den Flaggen aller Cantone, dem großen eidgenössischen Banner und deutschen Fahnen geschmückt, die ersten Personen der Stadt, wie der Präsident James Fazy mit dem Regierungspersonal nahmen am Bord des Schiffes noch persönlich Abschied von den Sängern. Als sich das Schiff in Bewegung setzte, sangen die Künstler unter dem Jubel der Menge den Abfahrtschor aus R. Wagner's fliegendem Holländer mit Orchesterbegleitung.

Vermischtes.

Vom nächsten Jahre an sollen die beiden königl. Theater in Berlin während eines Sommermonates gänzlich geschlossen werden. Bei dem k. k. Hofburgtheater in Wien besteht diese Einrichtung schon seit Jahren.

Hr. v. Kleist-Retzow, der Oberpräsident der preußischen Rheinprovinzen (eine der hervorragendsten Persönlichkeiten der neupreußischen Partei) hat das Gesangfest, welches in Wetzlar abgehalten werden sollte, verboten, weil sich auf dem Programm ein Fragezeichen als Druckfehler eingeschlichen hatte, und zwar unglücklicher Weise nach den Anfangsworten eines angekündigten Liedes: „Welche Treue der Krone". — Auch der hohe Bundestag soll dem Vernehmen nach den deutschen Sängervereinen eine ganz besondere Aufmerksamkeit zu schenken beabsichtigen. Mehrere süddeutsche Gesangsfeste sind bereits untersagt worden. In Kurhessen hatte bereits vor längerer Zeit Hr. Hassenpflug die Auflösung der Gesangsvereine verfügt. Aus guter Quelle vernimmt man jedoch, daß die deutschen Operninstitute von dieser allgemeinen Beaufsichtigung verschont bleiben sollen. Man betrachtet dieselben nicht als Gesangvereine, indem bei ihnen Gurgeln, Onkeln, Schreien, Schlittschuhlaufen und Capriolenschneiden in der Regel wesentlichere Momente seien, als der Gesang. Wie oft schon hat ein Gebrechen seinen Träger vor Unglück bewahrt!

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Lieder und Gesänge.

J. B. H. Bremer, Op. 1. Sechs Gedichte von Heine, Herloßsohn und Hölty für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Rotterdam, W. C. de Vletter. 1 Fr. 50 Cts.

Läßt sich in diesen Liedern auch keineswegs eine gewisse natürliche Begabung des Componisten verkennen, so ist dieselbe doch noch nicht zu irgend einem festen Halt gelangt und

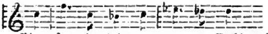
wird noch zu sehr von mancherlei Unreifem erstickt, so daß sie nicht gehörig zur Geltung gelangen kann. Der Componist hat durchaus noch nicht die Selbstständigkeit und Beherrschung der Mittel gewonnen, um seinen an sich ganz guten Intentionen den freien und entsprechenden Ausdruck zu geben. Er hat noch zu viel mit Schwierigkeiten zu kämpfen, wodurch die Form oft ungewandt und eckig wird. Wir sind der Meinung, daß Hr. Bremer gewiß einmal recht Anerkennenswerthes leisten wird, wenn er sich dazu entschließen kann, nach diesem (Moscheles gewidmeten) Opus 1 die Feder einstweilen wegzulegen und sich vor Allem mit den Anforderungen vertraut zu machen, die man an ein gutes Lied gegenwärtig zu stellen berechtigt ist. Das Studium der Liedcompositionen von R. Franz, R. Schumann, Mendelssohn rc. würde ihm hierbei vom wesentlichsten Nutzen sein können.

F. H. Coenen, Die Königstochter. Eine alte Legende für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Rotterdam, W. C. de Vletter. 60 Cts.

Diese Composition erhebt sich wenig über die alltäglichste Alltäglichkeit. Der etwas altfränkische Balladenton will uns modernen Menschen nach dem hohen Aufschwung der Liedercomposition durchaus nicht mehr munden, um so weniger, wenn in dieser zum Ueberdruß abgedroschenen Form wenig oder nichts gesagt wird und die ganze Handhabung der Mittel eine dilettantisch-ungewandte ist, der äußerst lästigen Textwiederholungen gar nicht zu gedenken.

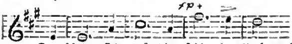
J. H. Stuckenschmidt, Op. 2. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Mainz, B. Schott's Söhne.

Es zeichnen sich diese Lieder durch fließende Melodien aus, die von einfacher, aber größtentheils selbstständig auftretender Begleitung getragen werden. Im Ganzen sind auch die Textesworte bis auf einige kleine Verstöße sinngemäß declamirt; unter letztere rechnen wir z. B. die Stelle im ersten Liede Seite 3, Zeile 1, Tact 3:



Nimm fort in dei = ne graue Nacht u. s. w.

und im letzten Liede Zeile 2, Tact 2:



Da schlägt sie's auf die stil = le Nacht u. s. w.
Doch wie sie nun mit weichem Arm u. s. w.
Der seufzt so schwer, der hängt so bang u. s. w.
Aus ih = ren Tie = fen quillt's ein = her u. s. w.
Das legt so weich sich um die Brust u. s. w.

denn es kommt dem Sinne der Gedichte nach gar nicht darauf an, daß die Nacht „grau" oder „still", daß der Arm „weich" ist, oder daß es sich „um die Brust" legt u. s. w. Möge der Componist bei künftigen Werken dergleichen sinnstörende Declamationsfehler vermeiden. Bei den Herren Proch, Krebs, Gumbert und Consorten hat die Kritik nicht nöthig, dergleichen zu erwähnen, da sich bei diesen Componisten alles mögliche Schönheitswidrige und Sinnlose von selbst versteht, einen jungen und strebsamen Componisten auf etwaige Verstöße aufmerksam zu machen, halten wir aber für Pflicht. Im Uebrigen verdienen diese Lieder Empfehlung.

Duetts, Terzetts rc.

H. Panofka, Op. 76. Soirées de Londres. Collection de morceaux pour le chant avec accomp. de Piano. Nr. 4. Quartetto pour 2 Sopr., Tenore et Basse. Wien, Mechetti. 15 Ngr.

Was wir bei Besprechung der ersten drei Hefte dieser Sammlung (Canzone, Barcarola und Romanza) über dieselben sagten, gilt auch von diesem Quartett. Es ist leichte, im modernen italienischen Opernstyle gehaltene Salonmusik, in der allerdings die Gedanken nicht von großer Bedeutung, jedoch die Singstimmen mit Kenntniß und Geschick behandelt sind, während das Pianoforte nur begleitend auftritt.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien.

Verlag von **Joh. André** in Offenbach a. M.

Pianoforte mit Begleitung.

Cramer u. Wichtl, Potpourri für Pf. u. V. No. 16. Don Juan. 1 fl. 48 kr.
— — — —, Potpourri für Pf. u. Fl. No. 16. Don Juan. 1 fl. 48 kr.

Pianoforte zu 4 Händen.

Burgmüller, Franz, Potpourri No. 9. Wilhelm Tell von *Rossini*. 1 fl. 30 kr.
Haydn, J., Sinfonien, arr. von *Julius André*. No. 7. G. No. 8. Es. zu 2 fl.
(Für Abnehmer von No. 1—6. zu fl. 1. 12 kr. netto.)
Mozart, W. A., Op. 104. Sinfonie für V. u. A. conc., arr. von *Julius André* (ganz neu). 3 fl.

Pianoforte solo.

Abt, F., Op. 84. 6 Amusements, No. 1—6. zu 27 kr.
Burgmüller, F., Theaterbibliothek. No. 10. Stumme von Portici. 54 kr.
— —, Beliebte Stücke. No. 2. (neu) Last rose und Mailüfterl. 18 kr.
— —, Quadrillen. No. 4. Themas aus Grossfürstin. 36 kr.
— —, do. „ 6. do. Stradella. 36 kr.
Cramer, H., Op. 78. Fantaisies élégantes. No. 4. Lebewohl von *Proch*. 54 kr.
No. 6. Du bist wie eine Blume, von *Kücken*. 54 kr.
— —, Op. 79. La Favorite, Fantaisie brillante. 1 fl. 21 kr.
— —, Op. 88. 3 Polkas élégantes. No. 2. Thème de la Favorite. 27 kr.
No. 3. Thème de Martha. 27 kr.
Ebatt, L., Gruss an Frankfurt, Galoppade. 27 kr.
His, Fr., Op. 3. Gruss ohne Worte, Salonstück. 45 kr.
Kreutzer, C., Solo (Minuetto). 36 kr.
Kube, W., Op. 36. Rose d'hiver, Nocturne. 36 kr.
— —, Op. 33. Die schönsten Augen, Transcription. 36 kr.
— —, Op. 34, 35, 37, 39 (werden vorläufig nur auf Verlangen versandt).
Mozart, W. A., Die Entführung aus dem Serail, vollst. bearb. von *H. Cramer*. netto 3 Thlr.
Neumann, E., Op. 32. La belle Cracovienne, Polka. 18 kr.
Spindler, Chr., Op. 8. Victoria-Polka. 18 kr.
Wesché, W., Erinnerung an Frankfurt, Polka. 18 kr.
Wilhelm, C., Cavallerie-Marsch (dem Herrn General von *Wrangel* gewidmet). 36 kr.

Gesang-Musik.

Abt, F., Op. 87. 3 komische Lieder für eine Bassstimme mit Pianof. 1 fl. 12 kr.
No. 1. 45 kr. No. 2. 36 kr. No. 3. 18 kr.
— —, Op. 89. Am Neckar, am Rhein, Lied für 1 Stimme mit Pianof. 45 kr.
Gellert, L., Op. 3. 5 Lieder mit Pianof. 54 kr.
Daraus No. 5., Bleib' bei mir, einzeln 18 kr.
Gumbert, F., Op. 45. 4 Duette für 2 Singstimmen mit Pfte. 1 fl. 12 kr.
Serena. Lieder mit leichter Guitarrebegleitung, Heft 3. 54 kr.
Stigelli, G., Op. 2. Die schönsten Augen. Lied mit Guitarre. 18 kr.

Verschiedene Instrumente, Partituren u.s.w.

Brosig, M., Op. 14. Grössere Orgelstücke. 1 fl. 12 kr.
— —, Op. 15. Grössere Orgelstücke. 54 kr.
Mozart, W. A., Op. 104. Sinf. f. V. u. A. conc. mit Orch., Partitur (ganz neu). netto 2 fl. 42 kr.
Ries, H., Op. 20. 2 leichte Quartette für 2 Vs., A. u. Vlle. 3 fl. 36 kr.
Schuberth, J., Musikalisches Handbüchlein u. A. (Commissions-Artikel). netto 1 fl. 12 kr.
Volckmar, W., Op. 21. 40 leichte Orgelstücke. 1 fl. 12 kr.

Von früher erschienenen Werken fehlten seit kürzer oder länger und sind wieder vorräthig:

Abt, F., 5 Schweizerlieder m. Pf. Einzeln No. 1—5. (bisher nur vollst. versandt). zu 18 kr.
André, Aug., 12 Rondinos f. Pf. zu 4 Hd. über Opernthemas, einzeln No. 1—12. zu 18 kr.
(Früher nur vollständig erschienen.)
Cramer, H., Les Elégantes. No. 1. 2 Thêmes var. p. Pf. de *Proch* et *Reissiger*. 36 kr.
No. 2. 2 Thêmes var. p. Pf. de *Lortzing* et *Kreutzer*. 36 kr.
Czerny, C., Op. 823. Der kleine Klavierschüler, vollständig 4 fl.
(Im März d. J. nur einzeln versandt.)
Field, J., 6 Nocturnes f. Pf. (N. A. Zinnstich). No. 1, 2, 3, 6. zu 27 kr.
No. 4. 36 kr. No. 5. 18 kr.
— —, Dieselben vollständig in einem Heft. 2 fl.
Franz, R., Op. 12. 6 Lieder m. Pf., einzeln No. 1—6. (seither nur vollst. versandt). zus. 2 fl. 15 kr.
Gayer, A, Am See-Ufer, Lied ohne Worte f Pf. 18 kr.
(Sehr schön, und desshalb jetzt mit Vignette erschienen.)
Herz, les frères, Op. 16. Variationen und Rondo für 2 Pf. (N. A Zinnstich). 2 fl. 15 kr.
Rossini, G., Vocalises et Solfeggen pour le Chant avec Pfte. 1 fl.
Schmitt, J., Op. 6. Nocturne für Pfte. Es (N. A. Zinnstich). 18 kr.
— —, Op. 1. Rondo für Pianof. N. A. ☐ 54 kr.
Speier, W., Der Walzer, Lied für 1 Singstimme mit Pianof. 27 kr.
Zimmermann, E, Op. 1. 6 Lieder mit Pf., einzeln No. 1, 2, 6. zu 18 kr.
No. 3, 4, 5. zu 18 kr.
(Früher nur vollständig erschienen und wenig versandt.)

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 6. Den 6. August 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Richard Wagner's Schriften über Kunst.

VII.

Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 1852.

Mit Wagners Opern mag man sich in der Reihenfolge bekannt machen, in welcher sie entstanden sind: dann wird man, von dem Näherliegenden ausgehend, ganz allmählig und fast unmerklich zu dem Höhepunkte geführt werden, dessen alleinige und zusammenhangslose Betrachtung im „Lohengrin" den Unvorbereiteten nur in Verwirrung setzen kann. Mit W.'s Kunstschriften ist es dagegen anders: diese sollte man eigentlich in der umgekehrten Ordnung lesen, wenn man zu einem baldigen Verständniß seiner Ansichten vordringen will; denn mit seiner ersten Schrift steht W. auf dem nämlichen Höhepunkte, wie mit seinem letzten Kunstwerke, und von diesem Höhepunkte schreitet er in jedem folgenden Buche immer weiter herunter und den allgemeineren Verständnisse näher, bis er endlich in dem vorliegenden „Vorwort zu den drei Operndichtungen" bei der bloßen Beschreibung seiner inneren Entwickelung ankömmt und durch diese Beschreibung, bei welcher er sich ganz auf einem Boden mit jedem seiner Leser befindet, der Kritik den Schlüssel auch zu seinen Kunstansichten in die Hände gibt. Glänzend und mit Begeisterung ist „die Kunst und die Revolution" geschrieben: in diesem Schriftchen ist W. ganz Künstler. Im „Kunstwerk der Zukunft" und noch mehr in Oper und Drama" liest man zwischen den Zeilen nur zu häufig die Verzweiflung des Künstlers, der sich zur Schriftstellerei genöthigt sieht, — der so gern sich selber mit Bücherschreiben und uns mit Bücherlesen verschonte, statt mit grauen Theorien an unsern kritischen Verstand lieber mit lebendigen Kunstwerken an unser unbefangenes Gefühl sich wendete, wenn dieses unbefangene Gefühl und die Mittel zur Verlebendigung seines Kunstwerkes in der Gegenwart nur vorhanden wären. Dagegen ist nun das 188 Seiten lange „Vorwort" mit all der Liebe, Sorgfalt und Umständlichkeit geschrieben, die man da natürlich und gerechtfertigt finden wird, wo ein Künstler wie W. seinen „Freunden" die Entstehungsgeschichte seiner sämmtlichen Werke erzählt. Diese Entstehungsgeschichte ist zugleich eine Antwort ihres Verfassers auf die Einwürfe der Kritik.

Dem Verf. des „Vorworts" darf ich es hier eingestehen, daß er mit der Veröffentlichung dieser Schrift vor Allem mir einen Gefallen erzeugt hat, für den ich ihm nicht dankbar genug sein kann. Es hat mir nämlich nie gelingen wollen, unsere beiderseitigen Bekannten von dem zu überzeugen, was W. nunmehr selber im „Vorwort" theils geradezu eingestehet, theils blos vermuthen läßt: seine Unglückseligkeit und endliche Hoffnungslosigkeit in den Dresdner (und in allen ähnlichen) Verhältnissen; seine Freude über die Erlösung

aus diesen Verhältnissen, die über kurz oder lang auch ohne Maikatastrophe erfolgt, d. h. von seiner Seite betrieben worden sein würde; seine gegenwärtige vollständige Verzichtleistung auf eine „Stellung" oder dergl. in unseren Zuständen. Und es hat Gewicht, wenn ein Künstler wie W. (Seite 173) ausruft: „ich verachte aus tiefstem Grunde des Herzens diese so scheinheilig um Kunst und Kultur besorgte Welt; in ihren Lebensadern fließt nicht ein Tropfe wirklichen künstlerischen Blutes; nicht einen Athemzug menschlicher Gesittung, nicht einen Hauch menschlicher Schönheit vermag sie aus sich zu ergießen." Nun, was sagt hierzu unsere kunstliebende und kunstgenießende Gesellschaft? und was sagen ihre Versorger, die producirenden Künstler? Ja ja, wer irgend noch nicht weiß, daß und welch ein Unterschied ist zwischen Kunst und „Kunst," wie zwischen Künstler und „Künstler," der kann und wird es aus W.'s „Vorwort" erfahren, daß ihm die Augen übergehen.

Im allgemeinen muß man zugestehen, daß die eigentlich theoretischen Schriften W.'s mehr falsch als richtig verstanden worden sind: nicht etwa, weil sie „zu hoch gegeben" gewesen wären, obschon zwischen der Kunstanschauung ihres Verfassers und der von den herrschenden Kunstwerken der Gegenwart hergenommenen Kunstanschauung der übrigen unphilosophen Menschheit ein nur zu beträchtlicher Abstand waltet, — sondern weil es den meisten Lesern zu unbequem ist, nicht wenigen aber auch geradezu gefährlich erscheinen mußte, dem Verf. dieser Schriften mit Ernst und Aufmerksamkeit zu folgen. In der That: Manche *konnten* W. nicht verstehen; manche Andere aber *wollten* nicht, sie fürchteten sich, ihn zu verstehen und rührten aus diesem Grunde so wenig als möglich an seine, die ganze Vergangenheit in Frage stellenden, neuen Principien; denn wie Göthe sagt:

„Es lockt uns nach, und nach, wir hören zu,
Wir hören und wir glauben zu verstehn,
Was wir verstehn, das können wir nicht tadeln,
Und so gewinnt uns dieses Lied zuletzt."

Man wollte sich — wie gesagt — nicht „gewinnen" lassen; man wäre ja vor aller Welt als Theilhaber und Mitschuldiger erschienen an „diesem Cynismus des Verneinens, an dieser trunkenen Zerstörungswuth, die nichts respektirt" — wie bekanntlich in der „Nationalzeitung" neulich geschrieben wurde; man hätte am Ende gar mit einstimmen müssen in W.'s Fluch der „Verachtung dieser Welt." Und das schickt sich denn doch nicht für einen anständigen Menschen, dessen Existenz noch dazu davon abhängt, daß er mit den Guten wie mit den Bösen dieser Welt so viel als immer möglich in Ruhe und Frieden lebt! —

Aus diesen Gründen nun aber ist von erster Wichtigkeit für uns, was W. selber im „Vorwort" über seine Kunstschriften sagt. In „Kunst und Revolution" wollte er zunächst den Zusammenhang unseres gesammten herrschenden Kunstwesens mit dem ganzen politisch-socialen Zustande der modernen Welt aufdecken. In den „Kunstwerke der Zukunft" wies er den tödtlichen Einfluß jenes Zusammenhanges auf das Wesen der Kunst selbst nach, die bei ihrer egoistischen Zerstückelung in die modernen Einzelkünste unfähig geworden, das wirkliche, allein gültige, weil allein *verständliche*, und einen reinmenschlichen Inhalt zu fassen allein fähige, Kunstwerk zu Stande zu bringen: das „Drama," welches seine richtige Stellung dem Leben gegenüber nur dann finden dürfte, wenn es in jedem seiner Momente diesem Leben vollständig gegenwärtig, in seinen besondersten Beziehungen ihm so angehörig, wie aus ihm hervorgegangen, nach der Individualität des Ortes, der Zeit und der Umstände so eigenthümlich erscheint, daß es zu seinem Verständnisse, d. h. zu seinem Genusse, nicht des reflektirenden Verstandes, sondern des unmittelbar erfassenden Gefühles bedürfe, welches Verständniß aber nur dann ermöglicht werden kann, wenn der an und für sich gefühlverständliche Inhalt in der entsprechendsten Erscheinung an die Sinne, somit durch das universell-künstlerische Ausdrucksvermögen des Menschen wiederum an das universell-künstlerische Empfängnisvermögen des Menschen sich kund gibt, nicht durch eine getrennte Eigenschaft jenes einen Vermögens an eine wiederum gesonderte dieses anderen. In „Oper und Drama" nun aber zeigt W., wie die „Oper" bisher irrthümlich von Kritikern und Künstlern für das Kunstwerk angesehen worden ist, in welchem die Keime, oder gar die Vollendung des von ihm gemeinten „Kunstwerkes der Zukunft" bereits zur Erscheinung gekommen wären, daß jedoch nur aus der vollständigen Umkehrung des bisherigen Verfahrens bei der Oper, einzig das Richtige geleistet werden kann; und hierbei legt der Verf. das Ergebnis seiner eigenen künstlerischen Erfahrungen seiner Darstellung des vernünftigen und allein zweckmäßigen Verhältnisses zwischen Dichter und Musiker zu Grunde.

Nächst dem erfahren wir aus W.'s „Vorwort" über seine sämmtlichen künstlerischen und früheren schriftstellerischen Arbeiten, was wir unsere Leser bitten müssen, im Buche selber nachzulesen. Nur einige Andeutungen erlaube man uns hier, die für eine gerechte Würdigung der Entwickelung W.'s in *der Zeit* von Wichtigkeit sind. In frühester Jugend schon dichtete W. Schauspiele; zur Musik wendete er ernstlich sich erst im 15ten Lebensjahre und komponirte bis zum 20sten Jahre Ouverturen, Sonaten, eine Symphonie und seine erste Oper: „die Feen," welche

iemals zur Aufführung gekommen ist. Dieser ersten Oper folgten: das „Liebesverbot" (um 1836, einmal in Magdeburg aufgeführt,) „Rienzi" 1841 in Paris vollendet, aufgeführt in Dresden, Hamburg, Königsberg, Berlin,) „der fliegende Holländer" (1842 in Paris vollendet, aufgeführt in Dresden, Berlin, Kassel, Riga, neuerdings in Zürich,) „Tannhäuser" (1845 in Dresden geschrieben, aufgeführt in Dresden, Weimar und Schwerin, jetzt zur Aufführung vorbereitet in Leipzig, Frankfurt a. M. und Wiesbaden,) „Lohengrin" (vollendet 1847 in Dresden, aufgeführt 1850 in Weimar.) Die Bekanntschaft mit den Volksgedichten vom „Tannhäuser," dem „Sängerkriege auf der Wartburg" und „Lohengrin" hatte W. jedoch schon in Paris gemacht, das er 1842 verließ. Man sieht hieraus, daß es ein chronologischer Irrthum ist, wenn man diese Dichtungen in direkte Beziehung zu den Ansichten bringt, die W. in seinen neuesten Schriften ausspricht. Zwischen die genannten Opern fallen nicht wenige Entwürfe zu andern Operndichtungen, von deren Aufführung die Gewalt der Stoffe seiner vorliegenden Opern ihn abhielt. Schriftsteller war W. vornämlich während seines Aufenthaltes in Paris, in den Jahren 1840 bis 42: die damalige „Abendzeitung" von Th. Hell, „Europa" von Lewald und „Gazette musicale de Paris" enthalten seine wichtigsten Aufsätze, und es wäre recht sehr zu wünschen, daß ihr Verf. sich entschließen möchte, seine sämmtlichen schriftstellerischen Arbeiten aus dieser Zeit, gesammelt in einem Bande der Oeffentlichkeit aufs Neue zu übergeben: sie bilden eine eben so geistreiche und anziehende, als über ihn und seinen Kunstbegriff belehrende Lektüre. — Auf was hier noch ganz besonders aufmerksam gemacht werden muß, ist, daß W., wie man aus seinem „Vorworte" entnehmen kann, durchaus sich selber erzogen hat, oder vielmehr vom „Leben" erzogen worden ist, daher auch ein ganz Anderer werden mußte, als z. B. Mendelssohn, dem die verbriefte Wahrheit der sogenannten „soliden" Musik fix und fertig schon in der Kindheit, gleichsam auf dem Präsentirteller entgegen getragen wurde, der daher auch als Künstler eine Bahn ging, auf welcher es wohl das Wachsen, Prangen und Verwelken eines specifischen Talentes geben konnte, aber keine eigentlichen Entwickelungsphasen des inneren Menschen, während W. von der bloßen Nachahmung solider und frivoler Kunstmuster, wie von dem Standpunkte eines vollkommenen Lebens im Leben aus, eine Schule der Kunst und des Lebens durchlaufen hat, die ihn heute auf einem Gipfel gewahren läßt, wo ihn die höchste Selbstständigkeit als Künstler, wie die energischste Opposition gegen unsere Lebenszustände, allerdings zu seinem gegenwärtigen Nachtheile, auszeichnen. Dafür kann der jetzt *erfahrene* Künstler W. auf die Aechtheit seiner „Wahrheit" nun aber auch pochen: er hat redlich gekämpft, selber Alles geprüft, sich durch und hinaufgearbeitet zu den Höhen der Kunst, und was er uns jetzt bietet, das ist „Wahrheit" — wirkliche, lebendige Wahrheit! Mag uns im Anfange diese auch sonderbar erscheinen, sie ist ächt, dem Leben abgerungen, während das, was man uns in der Schule lehrt, ein todter, trokner Formelkram ist, mit dem ein sieches Kunstwesen eben nur zur Noth noch ein Weilchen hingefristet werden soll und kann.

Es sei jetzt speciell auf die vorliegenden drei Operndichtungen eingegangen: auf ihren innersten Gehalt, ihren Zusammenhang unter einander, wie auf die Lebensstimmungen W.'s, aus denen sie hervorgegangen sind. Diese Dichtungen gehören sämmlich *einer* Richtung an, und mit ihnen tritt W. als Dichter auf. Der poetische Kern der Volksgedichte vom „fliegenden Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" ist aber keineswegs ein sogenannt romantischer, christlich-germanischer oder mittelalterlich-katholischer, sondern ein durchaus rein-menschlicher, und dieß vermag nur diejenige Kritik nicht zu erkennen, die eben nicht an das innere Wesen der Sache, sondern blos an deren Außenseite sich hält. Ueberhaupt spricht W. der specifisch christlichen Anschauung die Kraft des Urschöpferischen in ihren Gestaltungen geradezu ab: seine eigene Deutung der drei Operndichtungen bestätigt dies vollkommen.

In der Gestalt des *fliegenden Holländer* spricht ein uralter Zug des menschlichen Wesens sich aus: „die Sehnsucht nach Ruhe aus den Stürmen des Lebens." Der heitere griechische Geist suchte und fand den Hafen dieser Ruhe in einem Erreichbaren und endlich Erreichten: in Heimath, Haus, Heerd und Weib. Die Sage von den Irrfahrten des „Odysseus" ist der Kern, der später das irdisch heimathlose Christenthum in die Gestalt des nimmer Ruhe findenden „ewigen Juden," endlich aber der auf das Leben gerichtete Drang, welcher das Seefahrervolk am Ausgange des Mittelalters zu seinen weltgeschichtlichen Entdeckungsreisen antrieb, in die Gestalt des „fliegenden Holländers" faßte. Die Stimmung aber, welche W. an dem Stoffe dieses fliegenden Holländers haften ließ, war das Gefühl seiner Heimathlosigkeit in Paris, seine Sehnsucht nach der deutschen Heimath, nach einem ihm innig vertrauten Allgemeinen, natürlich ohne jeden Beigeschmack von politischem Patriotismus.

Das Gedicht vom *Tannhäuser* bedarf kaum einer ausdrücklichen Deutung: es spricht genugsam für sich selber. Im Tannhäuser finden wir „die Sehnsucht der Liebe, und zwar der wirklichen, aus dem Boden der vollsten Sinnlichkeit entkeimten Liebe, nach Be-

friedigung in einem Höheren und Edleren.“ W. dichtete dieses Gedicht in einem Zustande des Ekels vor der schlechten Sinnlichkeit der Gegenwart, und des damit verbundenen Verlangens nach dem Hinschwinden aus dieser Gegenwart, nach dem Ersterben in einem Elemente unendlicher, irdisch unvorhandener Liebe.

Der Kern des Lohengrin-Gedichtes aber ist ebenfalls schon im griechischen Mythos von „Zeus und Semele“ zu finden: der Gott liebt ein menschliches Weib, er selbst naht ihr in menschlicher Gestalt, die Liebende forscht nach seinem wahren Wesen, durch die Kundgebung dieses Wesens muß sie vernichtet werden. Diesen Mythos aber hatte kein Gott, sondern der Mensch in seiner allermenschlichsten Sehnsucht gedichtet. Und in der That: aus den höchsten Sphären in die der Mensch durch die Kraft seiner Sehnsucht sich zu schwingen vermag, kann er endlich doch wiederum nur das Reinmenschliche verlangen, den Genuß seiner eigenen Natur als das Allererichnenswertheste begehren. So ist der Lohengrin allerdings eine ganz neue Erscheinung für das moderne Bewußtsein: wir ersehen in ihm den Denker, der auf der höchsten Höhe des menschlichen Bewußtseins angelangt, hier aber mit warmem Herzen zum Leben zurück sich sehnt, aus unfruchtbarer Einsamkeit nach menschlicher Umarmung verlangt. Ekel vor der modernen Sinnlichkeit trieb W. im Tannhäuser aus der Tiefe nach der Höhe, aus dem Leben in die Einsamkeit; die Nothwendigkeit der Liebe erweckte in ihm im Lohengrin Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe, aus dem sonnigen Glanze der keuschesten Reine nach dem trauten Schatten der menschlichsten Liebesumarmung. Von dieser Höhe hatte sein verlangender Blick Eines gewahrt: das Weib, nach dem schon der fliegende Holländer aus der Tiefe seines Elends sich sehnte, das dann dem Tannhäuser aus den Wollusthöhlen des Venusberges als Himmelsstern den Weg nach Oben wies und das nun endlich Lohengrin aus sonniger Höhe hinab an die wärmende Brust der Erde zog.

Dieß der poetische Gehalt und Zusammenhang der drei Operndichtungen, die bei all ihrer Bedeutsamkeit und Neuheit für uns dennoch einer Entwickelungsperiode W.'s angehören, welche als völlig abgeschlossen seit mehreren Jahren schon hinter ihm liegt. Ueber seine sehr umfassende Siegfried-Dichtung giebt er nun zwar ebenfalls mehre ebenso interessante als lehrreiche Andeutungen, auf die hier jedoch nicht näher eingegangen werden soll: wenn dieses Kunstwerk erst fertig vorliegen wird, mag die Kritik noch einmal auf die Schriften und Theorieen W.'s zurückkommen und es werden alsdann die etwaigen Dunkelheiten dieser Theorieen vor der Sonnenhelle verschwinden, welche allein die entscheidende künstlerische That um sich verbreiten kann.

Was nun das „Vorwort“ noch auszeichnet und zu einer ebenso reizvollen als belehrenden Lektüre macht, das sind eine Menge einzelner treffender Bemerkungen über verschiedene Fragen und Erscheinungen in der Kunst, welche Bemerkungen der Verfasser gelegentlich einstreut, die aber für das Verständniß seines Kunstbegriffes oft von höchster Wichtigkeit sind. So verweise ich beispielsweise auf die Anmerkung der Seite 13, wo W. von Shakespeare und seinem neueren Kritikern also spricht: „Der Shakespeare dieser Kritiker ist keinen Pfifferling werth; der Shakespeare, der uns einzig etwas werth sein kann, ist der immer neu schaffende Dichter, der zu jeder Zeit das ist, was Shakespeare zu seiner Zeit war.“ In diesen wenigen beiläufigen Worten ist auf die schlagendste Weise der ungeheure Unterschied dargethan zwischen W.'s Begriffe von einer wirklichen, lebensvollen Kunst und dem abstrakten Begriffe, den die literarische Kritik auf literarischem Wege von einer Kunst sich gebildet hat, die ebenfalls nur Literaturkunst ist und deren Begriff in den Köpfen vieler Menschen sich dermaaßen festgesetzt hat, daß sie den Kunstbegriff W.'s bis jetzt kaum dunkel zu ahnen, geschweige denn klar zu erkennen vermögen. Deshalb auch ist es die Pflicht einer auf die Sache eingehenden Kritik, bei jeder Gelegenheit darauf hinzuweisen, daß man den Kunsttheorien W.'s nicht mit den Einwürfen der Opern Mozart's, Schauspiele Shakespeare's, Gemälde Rafael's und Symphonien Beethoven's begegnen darf, sondern daß W. fortwährend von einem Standpunkte aus spricht, unter dessen Einflusse alle diese Herrlichkeiten gar nicht mehr in Betracht kommen können. In ähnlicher Weise, wie die Bemerkung über Shakespeare, ist das über das Verständniß des Mozart'schen „Don Juan“ Gesagte (S. 22) treffend und aufklärend. Nächstdem hebe ich hier noch hervor die Bemerkungen W.'s über die Untrennbarkeit des Künstlers vom Menschen (S. 4), über den Unterschied zwischen dem Kritiker und dem Künstler (S. 5), über das vollständige Unding des „absoluten“ Kunstwerks, eines bloßen Schattenbildes ästhetischer Gedankenphantasie (S. 10), über das Monumentale und die Mode in der Kunst (S. 14), über das künstlerische Vermögen, welches zunächst Kraft der Empfängniß, sodann aber Kraft der Mittheilung ist (S. 29) über den künstlerischen Charakter in seinem Gegensatze zum politischen (S. 29), über die weibliche und männliche Richtung in der Kunst (S. 30), über das sogenannte „Genie“ (S. 31), über den Geist der Musik: die Liebe (S. 58), über die Reflexion und ihr Gegentheil im Künstler (S. 62), über Mythos und Geschichte (S. 71 und 135 — 142), über die Schröder-Devrient und ihr Gegentheil in der Jenny Lind (S. 79), über unsere Opernrepertoire und die Stellung der sogenannten klassischen Werke in denselben (S. 86), über Ironie und

Heiterkeit (S. 95), über den tragischen Stoff der Gegenwart (S. 112), über Publikum und Theaterdirektionen (S. 125—129).

Herrlich endlich ist die Erzählung S. 34 — 36, mit welcher W. erklärt, was wir „Genie" zu nennen pflegen. Dieses Genie ist „der nie zufriedene Geist, der stets auf Neues sinnt," und nur christlicher Stumpfsinn vermag nicht einzusehen, daß wir es diesem nie zufriedenen Geiste der uns vorangegenen Menschen — und nur ihm allein — zu danken haben, wenn wir Menschen der Gegenwart nicht mehr wie wilde Thiere in Höhlen und Wäldern hausen und uns von Wurzeln und Kräutern nähren, sondern eines recht leidlichen Kulturzustandes uns erfreuen. Dieß muß man nur bei jeder Gelegenheit Denen entgegenhalten, die zwar ebenfalls an den Werken sich erbauen, welche „der nie zufriedene Geist" der Menschen in früherer Zeit geschaffen hat, die aber diesem nie zufriedenen Geiste in der Gegenwart keinen Raum gewähren wollen.

Alles in Allem, so ist W.'s „Vorwort zu den drei Operndichtungen" als Diejenige seiner literarischen Kundgebungen zu bezeichnen, welche in der Gegenwart ihm die meiste Theilnahme zuwenden und so seiner Kunst von unmittelbarstem Vortheile sein wird.

T. U.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Richard Würst, Op. 18. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Berlin, T. Trautwein (J. Guttentag). Pr. 20 Sgr.

Wir begegnen in diesen Liedern dem Componisten, der uns noch seit seinen Liedern für Sopran, Alt, Tenor und Baß in gutem Andenken ist, wiederum auf poetischen Pfaden. Es sind liebliche Gänge, durch welche er uns führt; es wird uns dabei so wohl um's Herz, so naturselig zu Muthe, daß wir uns willig ihm hingeben und mit ihm träumen. Von besonderem idyllischen Reiz ist Nr. 1 „Auferstehungsmorgen" von Rollet; das darauf folgende „Schlummerlied" bietet zwar nichts Hervorstechendes, ist aber in seinem Ausdrucke gut gelungen. Das werthvollste ist Nr. 3 „Brennende Liebe" von J. Mosen, denn wenn auch den übrigen damit nicht zu nahe getreten werden soll, so zeigt sich doch der musikalische Ausdruck darin nicht von so entschiedener Geltung. Nr. 4 z. B., „Lebewohl", Volkslied von L. York, hat den Charakter des Liedes gut getroffen, ist auch einfach, natürlich und warm, aber doch nicht recht schlagend und Anderes vergessen machend. Nr. 5 „Auszug" von W. Müller, von guter Laune, aber fast zu allerweltsmännig gehalten. Nr. 6 „Altes Liebeslied" halte ich für verfehlt; es hat eine zu breite Anlage und trifft den Kern nicht; die erste Hälfte jedes Verses ist matt und ohne Melodie, wie sie das Volkslied erheischt; die zweite Hälfte erhebt sich zu gesteigerterem Ausdruck, ist aber zu dramatisch gehalten, wozu der Text mit seiner sinnigen Einfachheit nicht geeignet scheint. Die „brennende Liebe" dagegen (Nr. 3) ist ein durchaus gelungenes Stück, das durch seine tiefe Innerlichkeit und Wärme allenthalben sympathischen Anklang finden wird.

Wilhelm Taubert, Op. 88. Klänge aus der Kinderwelt. Zwölf Lieder von Löwenstein, Reinik, Rückert, Güll, aus des Knaben Wunderhorn u. s. w. für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. 4tes Heft. — Berlin, T. Trautwein (J. Guttentag). Pr. 1⅙ Thlr.

So wie in den früheren Heften zeigt sich auch in diesem gleicher poetischer Sinn in der Behandlung und Auswahl der Texte. Der Componist ist besonders dazu geeignet, in die eigenthümliche Welt der kindlichen Anschauung einzudringen und liebliche Bilder vorzuführen, die das Interesse der großen und kleinen Kinder erregen werden. Auch dieses Heft bietet reiche Auswahl; neben den sinnigen sind es vorzüglich die komischen, die mit hervortretendem Talent gemacht sind und durch manchen glücklichen Griff sich auszeichnen. Es fließt Alles so leicht und natürlich und giebt sich so kindlich einfach und harmlos kund, daß man gern von dem einen zum anderen eilt und an den trauten Klängen sich ergötzt. Sie seien der Aufmerksamkeit warm empfohlen.

J. C. Eschmann, Op. 5. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Cassel, Luckhardt. Pr. 22½ Sgr.

— — —, Op. 11. Zwiegesang. Gedicht von Reinick, für eine Singstimme mit Begl. von Violoncell und Pianoforte. — Ebend. Pr. 15 Sgr.

Der Componist läßt auch in diesen Liedern wiederum poetische Gestalten uns erkennen, wie sie seiner Kunstrichtung entsprechend sind. Was zuerst die vier Lieder betrifft (Op. 5), so erkennt man alsbald in ihnen, wie sie von einer gewissen Weihe getragen werden und auf echt romantischem Grunde ruhen. Andererseits zeigt sich aber auch in ihnen mehr das specifisch musikalische Element ausgeprägt als das des specifischen Gesanges. Und in sofern finden wir zwar wohl durchweg edel ausgedrückte Melodien, nicht aber

in dem Sinne, wie sie der eigentliche Liedgesang erheischt. Es sind mehr musikalische Bilder mit Gesang, in denen der instrumentale Theil gleiche Berechtigung mit dem Gesange hat, obwohl die formelle Behandlung sich innerhalb der normalen Liedgrenze hält. Die Auffassung der Gedichte beweist durchgehends ein tieferes Versenken, daher auch ihre charakterische Färbung sofort dem Betrachtenden sich kundgiebt. Der technische Theil bietet hier und da dem Ausführenden Schwierigkeiten; was man gewöhnlich das „Knauplige" nennt, sollte billig ein Componist in Liedcompositionen vermeiden, und vorzüglich gewisse Ungeheuerlichkeiten im Spannen, die Manchen abschrecken, der nun einmal nicht, sei es auch aus Unvermögen oder aus Trägheit, die Schwierigkeiten überwindet. Es ist in manchen neueren Liedcompositionen zur Sitte geworden, die gipfelnde Fingertechnik bei denselben anzubringen; allein es ist ein arges Verkennen der Grenzen dieser Kunstgattung, wenn man sie zum Tummelplatz technischer monstra macht. Wir begegnen bisweilen Liedern, die als reizende Blumen uns entgegenduften, aber von wahrhaft gigantischen Ungeheuern hinsichtlich ihrer Technik umlagert sind, als gält' es Berge zu versetzen; hin und wieder mag wohl auch der Eine oder Andere absichtlich Schwierigkeiten häufen, um als etwas Besonderes zu erscheinen und einen gewissen Nimbus um sein Werk zu verbreiten — freilich keinen heiligen. Bei den vorliegenden Liedern ist allerdings der instrumentale Theil nicht, wie oft anderwärts, unwesentlich und blos als füllendes Beiwerk zu betrachten, sondern innig mit dem Ganzen verwachsen; die Schwierigkeiten, die daraus erwachsen, resultiren aus der Richtung des Componisten; doch dürfte es diesem nicht schwer werden, dieselben zu beseitigen, da er in dem „Zwiegesang" Op. 11 bewiesen hat, daß auch ohne diese er schöne Wirkung hervorbringen kann. Dieses Lied hat einen überaus wohlthuenden Charakter, es trifft so ganz die Stimmung des Gedichts, welches durch den Hinzutritt des Violoncells eine noch poetischere Bedeutung erhält. Es ist dies ein glücklicher Griff vom Componisten; das schöne Einleitungs-Ritornell mit seiner weichen Violoncellmelodie spannt und fesselt, es ist dasselbe wesentlich zum Ganzen gehörig, nicht blos etwa prunkendes Flitterwerk.

Duetts, Terzetts rc.

Bernhard Klein, Op. 44. (op. posth.) Sechs Terzette für 2 Soprane und Alt. — Berlin, T. Trautwein (J. Guttentag). Preis der Partitur 15 Sgr., jeder Stimme 5 Sgr.

Es spricht aus diesen Terzetten, die, wie das Vorwort sagt, ohne alle Instrumental-Begleitung gesungen werden sollen, ganz der B. Klein'sche Geist heraus. Sie athmen einen stillen, betrachtenden Geist, wie wir ihn häufig bei Kl. antreffen. Der Inhalt ist allerdings nicht bedeutend; auch sind sie wenig von einander verschieden, es herrscht eine große Familienähnlichkeit unter ihnen. Der melodische Theil hat keinen besonderen Reiz; sie scheinen nicht in begeisterter Stunde entstanden, sondern mehr erarbeitet, daher auch der technisch-harmonische Theil das Beste daran ist, wenn schon auch in dieser Hinsicht nur Gangbares, nicht Ungewöhnliches sich zeigt. In der Ausführung bieten sie keine Schwierigkeiten.

Em. Klitzsch.

Erklärung des Fürsten Galitzin.

Die musikalische Welt kennt die Erzählung des Hrn. Schindler, daß Beethoven seine letzten Quartette auf Bestellung des in der Ueberschrift genannten Herrn geliefert, das festgesetzte Honorar dafür aber nicht empfangen habe. Vergl. Schindler, Biographie von L. v. Beethoven, 2te Auflage, S. 161 ff. Diese Angaben liegen nun schon seit einer längeren Reihe von Jahren der Welt vor, es ist aber, trotz der Aufforderung des Hrn. Schindler, bis jetzt eine Antwort darauf nicht erfolgt. Bei dieser Lage der Sache konnte ich kein Bedenken tragen, auch eine Bemerkung ähnlichen Inhaltes in meine Geschichte der Musik aufzunehmen. In Folge dieser Notiz aber erhielt ich in diesen Tagen das nachstehend mitgetheilte französische Schreiben des Hrn. Fürsten Galitzin, welches ich in deutscher Uebersetzung wiedergebe. Weiteres kann ich in dieser Angelegenheit nicht thun. An Hrn. Schindler ist es, eine Aufklärung über den ganzen Hergang zu versuchen.

Fr. Br.

An Herrn Brendel in Leipzig.

Durch Hrn. Damcke habe ich erfahren, daß Sie in einer Geschichte der Musik, welche Sie erscheinen ließen, sich erlaubt haben, bei Gelegenheit der Quartette, welche Beethoven für mich componirt hat, zu sagen: „Um das Honorar dieser Quartette wurde Beethoven betrogen". Sie würden wohl in Verlegenheit kommen, mein Herr, die Beweise für diese beleidigende Thatsache zu liefern, welcher Sie in Ihrer Geschichte Raum gegönnt haben. Erfahren Sie denn, daß unmittelbar nach dem Tage, an dem mir Beethoven geschrieben hatte, daß er den Preis eines jeden Quartetts auf 50 # feststelle, ich ihm den Preis des ersten Quartetts (1822) zuschickte; es war aber erst im

Jahre 1825, beinahe drei Jahre später, daß ich das Quartett Op. 127 erhielt. Wohl noch vor Ablauf dieser Frist hatte ich ihm auch schon den Betrag des zweiten Quartetts — im Ganzen 104 # — durch das Haus Henickstein in Wien übermacht. Der Betrag des dritten Quartetts wurde dem Neffen und Erben des großen Mannes überwiesen. Es thut mir leid, Ihnen es sagen zu müssen, aber in meinem Verkehr mit Beethoven habe ich die Gewißheit davon erlangt, daß seine Delicatesse nicht auf gleicher Höhe mit seinem Genie stand.

Fremd mit allen öffentlichen Angelegenheiten in Deutschland und seit langer Zeit zurückgezogen auf meinen Gütern lebend, geschah es erst kürzlich und ganz durch Zufall, daß ich Kenntniß von dem abscheulichen Pamphlet (abominable pamphlet) erhielt, welches Schindler über meinen Verkehr mit dem großen Manne veröffentlicht hat. Es ist hier Alles Unwahrheit von Anfang bis zum Ende. Ich habe auch sofort eine von Beweisen unterstützte Widerlegung abgefaßt und solche an Hrn. Damcke geschickt, damit dieser in seiner Eigenschaft als anerkannter Publicist Gebrauch davon mache, soweit er es für gut befinden wird.

Ich ersuche Sie also, mein Herr, oder vielmehr ich muß es verlangen, daß Sie diese meine Protestation möglichst verbreiten wollen.

Nehmen Sie die Versicherung meiner Hochachtung &c.

Der Fürst Nicolaus Boris Galitzin.

Harkoff in der Ukraine den 3/15ten Juli 1852.

PS. Wenn Beethoven über mich zu klagen hatte, warum widmete er mir denn die Ouvertüre Op. 124 nach den Quartetten und dies, ohne daß ich es verlangt hatte und ohne mein Wissen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements &c. Frau Köster gastirt dermalen beim k. k. Hofoperntheater in Wien. Sie ist bereits als Valentine (Hugenotten) und Fidelio aufgetreten, und hat Furore gemacht.

Frl. Marr giebt in Aachen mit Beifall Gastrollen. Die dortige Oper unter der Direction des bekannten Komikers L'Arronge (früher am Königstädtischen Theater) wird sehr gerühmt.

Reissiger war kürzlich in Berlin, wie man sagt, um Vorbereitungen zur Aufführung seines Oratoriums „David" in der Singakademie zu treffen.

Frau Sontag hat am 26sten Juli in Wiesbaden concertirt. In ihrem Concert trat der von Berlin aus mehrfach genannte Pianist A. Gockel, ein früherer Schüler des hiesigen Conservatoriums, auf. Sie hat sich nach Baden-Baden begeben und wird dort mit Theresa Milanollo ein Concert geben.

Frau v. Strantz gastirte kürzlich mit großem Erfolge als Rosina in Wiesbaden.

Die ungarischen Musiker unter Kalozdi's Leitung, die auch Deutschland bereist haben, befinden sich jetzt in Paris und spielen im Théâtre des Variétées mit großem Beifall.

Musikfeste, Aufführungen. Am 3ten d. M. fand im k. Opernhause in Berlin zum Besten der allgemeinen Landes-Veteranen- und Invalidenkasse eine Aufführung Statt. Der musikalische Theil des Programms enthält u. A.: Festmarsch und Borussia von Spontini (letzteres Werk unter Mitwirkung Roger's und der ersten Sänger und Sängerinnen der Oper), Ouvertüre zu „Prinz von Homburg" von Henning, eine Ouvertüre von Friedrich dem Großen und Weber's Jubel-Ouvertüre.

Unter der persönlichen Leitung des Componisten führte kürzlich in Florenz ein Kreis von Dilettanten Rossini's Cantate „Glaube, Liebe, Hoffnung" auf. Der Fürst und die Fürstin Poniatowski, so wie die Gräfin Orsini wirkten dabei mit. Das Werk sprach sehr an.

Ueber die Aufführung des Oratoriums „Lazarus oder die Feier der Auferstehung" von A. Späth in Winterthur gaben wir vor Kurzem einige Notizen. Einem späteren Briefe von dort entnehmen wir noch die Bemerkung, daß das Werk allgemeinen, enthusiastischen Beifall fand.

Neue und neueinstudirte Opern. Spohr's Faust hat unter der Leitung des Componisten im Coventgardentheater in London den glänzendsten Erfolg gehabt. Frl. Zerr und die HH. Tamberlik, Formes und Ronconi haben mit besonderer Liebe und Sorgfalt das Werk des deutschen Meisters gesungen.

Rossini's Moses wird bei der Pariser großen Oper neu einstudirt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Concertmeister Fr. Rohr in Meiningen erhielt für die übersendete Partitur seiner oratorischen Tondichtung „Martin Luther" von dem Herzog von Coburg einen sehr werthvollen Ring. Das Werk wird demnächst im Clavierauszug erscheinen.

Vermischtes.

Bekanntlich geht die Sage, daß bei dem Begräbnisse Haydn's der Kopf des Meisters entwendet worden sei. Jetzt hat nun der Ritter v. Lacom in Wien um die Erlaubniß nachgesucht und dieselbe dem Vernehmen nach auch erhalten, die Ruhestätte Haydn's auf dem Marzleinsdorfer Kirchhofe

aufgraben zu lassen, um zu untersuchen, ob an diesem Gerüchte etwas Wahres ist.

Ein speculativer Engländer ist mit einem Theaterpersonal und einem vollständigen Theaterapparate nach den Golddistricten in Australien gezogen, um den Goldgräbern nach des Tages Last und Hitze — natürlich für Gold — Kunstgenüsse zu bereiten.

Trotz hoher Protection gefallen die Concurrenten Roger's — Chaquis und Gueymard — in Paris nur wenig, und das Publikum wünscht, daß Roger bald zurückkehren möge.

Im Foyer der Opéra comique zu Paris sollen die Büsten von vierzehn verstorbenen Componisten und dramatischen Künstlern, welche für dies Institut besonders thätig gewesen sind, aufgestellt werden.

Das Collegio di musica in Neapel ist jetzt in den Besitz der Autographen Cimarosa's gelangt, unter denen sich noch mehrere unbekannte Werke befinden sollen. Kurz vor seinem Tode vermachte der Meister seine Manuscripte seinem Gönner, Cardinal Gonsalvo, dieser hinterließ sie dem Sohne des Componisten, Paul Cimarosa, welcher sie jetzt — damit sie nicht zerstreut oder verloren würden — oben genanntem Institute übergab.

Für praktische Musiker.

Einige Worte über die Verhältnisse der verschiedenen Musikcorps in Leipzig.

Von F. G.

Es hat bis jetzt die Rubrik, „für praktische Musiker" noch nicht die Ausdehnung gefunden, welche die Redaction d. Bl. bei Errichtung derselben beabsichtigte. Seither sind nur einige aus sachkundigen Federn geflossene Artikel über Gebrauch und Mechanismus einzelner Instrumente oder über Zusammensetzung kleinerer Orchester, Blasmusiken und dergl. in dieser Abtheilung erschienen. Daß dieselbe bis jetzt noch nicht vollständig ihre Bestimmung erfüllte, ist bloß der geringen Unterstützung von Seiten der praktischen Musiker zuzuschreiben. Die Redaction erwartete, daß Männer, die aus eigener Erfahrung die Verhältnisse kennen und in ihnen leben, bereitwillig ihre Ansichten über diesen Gegenstand, ihre Vorschläge zur Abhülfe der Uebelstände 2c. hier niederlegen würden. Dies ist jedoch nicht geschehen. Von Seiten der Redaction und deren Mitarbeitern konnte aber etwas Derartiges nicht so leicht ausgehen, weil diese sämmtlich den kleineren musikalischen Verhältnissen zu fern stehen. Die Nothwendigkeit einer möglichst erschöpfenden Beleuchtung dieses für die höhere Kunst so überaus wichtigen Feldes bestimmte mich nun, die Sache in die Hand zu nehmen, und nachdem ich mich möglichst genau über den zu behandelnden Gegenstand unterrichtet und mich mit erfahrenen Männern vom Fach darüber besprochen habe, werde ich es versuchen, in einer Reihe von Artikeln die gesellschaftlichen Verhältnisse der Orchestermusiker und die Zustände der Volksmusik insbesondere klar darzulegen. Ich werde bei Besprechung dieses scheinbar unkünstlerischen, ja handwerksmäßigen Gegenstandes, dieses eigenthümlichen Thuns und Treibens der kleinen abgesonderten Welt der Musikcorps, von welchen die höher gestellten Kunstgenossen oft keine Ahnung haben, auch das rein Materielle nicht unbeachtet lassen, und die leider noch sehr großen Mißbräuche und Uebelstände an das Licht ziehen. Vielleicht, daß es gelingt, Mittel aufzufinden, wie diesen abzuhelfen und somit nicht allein die materielle Lage der Musiker zu verbessern sei, sondern auch in Folge dessen deren Wirken ein künstlerischeres, fruchtbringenderes werden könne. —

Ich beginne diese Betrachtungen mit dem uns zunächst liegenden, mit den Zuständen der secundären Musikwelt in Leipzig.

Während hier noch jetzt alle Gewerbe — und als ein solches müssen wir vorläufig auch diese Art von Kunst ansehen — von Seiten der Behörden und durch das Innungswesen einen festen Schutz genießen, ist seit einer langen Reihe von Jahren das der Musiker im wahrsten Sinne des Wortes vogelfrei. Einem Jeden, der nur Etwas auf der Geige kratzen oder irgend ein Blasinstrument nothdürftig handhaben kann, ist es unverwehrt, sich damit Geld zu machen und so die eigentlichen Musiker zu beeinträchtigen. Wer nur Lust dazu hat und es klug anzufangen weiß, kann leicht die Erlaubniß erlangen, ein Musikcorps um sich zu versammeln. Man legt

sich dann den stolzen Titel eines „Musikdirector" bei und treibt als solcher durch Herabdrücken der Preise, durch allerlei andere Machinationen und Kniffe Freibeuterei auf Kosten der anständigeren Musiker. Es ist dies keine Gewerbefreiheit mehr, wie sie auch in diesem Fache z. B. in Preußen besteht, sondern die vollkommenste Anarchie, bei der sich allerdings unfähige Leute, wenn sie nur etwas Pfiffigkeit haben, am besten befinden.

Das Institut der Stadtmusik bestand allerdings früher auch in Leipzig. Der Stadtmusikus hatte wie überall seine Gerechtsame, Rechte und Pflichten. Als jedoch bei der Vermehrung der Bevölkerung derselbe nicht mehr allen Bedürfnissen genügen konnte, bildeten sich neben dem Stadtmusikcorps verschiedene kleine Musikgesellschaften, deren ursprüngliches Wirken nur auf die Tanzsäle untergeordneten Ranges beschränkt war. Mit der Zeit vervollkommneten sich diese kleinen Corps, sie versuchten sich mit mehr oder weniger Glück und Geschick in anderen Musikgattungen, übernahmen Gartenconcerte ꝛc. und gelangten endlich zum Theil — vorzugsweise in Folge des Aufschwunges und der durch Lanner und Strauß eingeführten stärkeren Besetzung der Tanzmusik — zu einer den Verhältnissen nach recht anerkennenswerthen Ausbildung. Die Stadtmusik verlor aber hierdurch ein Recht nach dem Anderen, so daß ihr zuletzt fast nur noch die Pflichten — z. B. der Kirchendienst, das Abblasen vom Rathhausbalcon ꝛc. — bis zu dem vor etwa 2—3 Jahren erfolgten Ableben des letzten Stadtmusikus übrig blieben. Ein für die Musiker selbst sehr großer Uebelstand hatte sich nach und nach eingeschlichen — es ist dies das sogenannte Gehülfenwesen. Oft besteht ein solches Musikcorps nur aus 6—8, ja noch weniger wirklichen Mitgliedern, Collegen genannt, welche natürlich ohne fremde Hülfe jetzt nicht mehr die geringste Tanzmusik ausführen können. Es müssen also außerordentliche Mitglieder — Gehülfen — geworben werden, welche, obgleich sie oft Mehr und Besseres leisten, als die „Collegen", doch nicht gleiche Rechte mit diesen haben. Sie werden rein nach Willkür von dem „Musikdirector" bezahlt, müssen zur Anschaffung von Musikalien und anderen Inventars, sowie zur Kranken- und Pensionskasse steuern, haben aber auf alle diese Dinge nicht den geringsten Anspruch. Die Leichtigkeit, bei einem Musikcorps als Gehülfe anzukommen, verlockte eine große Schaar von Musikern aus kleineren Orten, sich nach Leipzig zu wenden, ja viele Beispiele sind vorgekommen und kommen auch wohl noch vor, daß Lehrlinge, nachdem sie nothdürftig ein Instrument gelernt, ihrem Lehrherrn davon liefen, um in Leipzig als Gehülfen ein selbstständigeres und aufsichtsloseres Leben zu führen. Zu allen diesen schlimmen Dingen kam noch der Brodneid, die gegenseitige Feindschaft zwischen den verschiedenen Corps und die Ränkesucht einiger sogenannter „Musikdirectoren". Um nur ein Weniges zu verdienen, wurden die Preise immer niedriger gestellt (es giebt noch bis jetzt in Leipzig Musikcorps, welche die ganze Nacht hindurch Bälle zu 20 Ngr. pro Mann spielen!), die Orchester stärker besetzt, in Folge dessen immer mehr Gehülfen engagirt, ja sogar den Gastwirthen ein schmählicher Tribut gezahlt, während es eher umgekehrt sein sollte, da doch der Wirth — sei es bei Concert oder Tanz — durch die Musik den größten Gewinn hat und viele ohne diese gar nicht bestehen können.

Eine natürliche Folge dieser Ueberbietungen war das Elend, in welches viele zum Theil tüchtige Musiker geriethen. Das Jahr 1848 aber steigerte die materielle Noth der hiesigen Musiker zu einer unerträglichen Höhe, und wenn in diesem Augenblicke dieselbe auch nicht mehr so schlimm ist, wie damals, so stellte sich doch eine vollständige Beseitigung der fast unglaublichen Mißbräuche immer dringender heraus.

Mit sehr anerkennenswerthem Eifer nahm sich der Stadtrath der Sache an, zog Sachverständige zu Rathe und beauftragte dem Vernehmen nach einen erfahrenen Musiker mit der Ausarbeitung eines Reformentwurfs. Unter dem Beistande eines Rechtsgelehrten machte sich jener an die Arbeit und legte alsbald dem Stadtrathe eine Denkschrift vor, in der dem Wunsche desselben gemäß bei den Reformvorschlägen auch den bestehenden Verhältnissen und erworbenen Rechten Einzelner soweit als möglich Rechnung getragen war. Früher eingeholte Gutachten von auswärtigen Musikdirectoren wurden hierauf als nicht vollständig erschöpfend und praktisch bei Seite gelegt und der neue Entwurf fast in allen Punkten gebilligt.

(Fortsetzung folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen ꝛc.

W. A. Auberlen, Hymne auf die Himmelfahrt Christi. Deutscher Text nach dem altlateinischen: Coelos ascendit hodie etc. von Michael Franck, geb. 1609, gest. 1667. Wechselgesang für den Männerchor. Stuttgart, G. Ebner. Part. u. Stimmen 1 Fl. 30 Kr., Part. allein 36 Kr, 9 Stimmen à 6 Kr.

Vom Großartig-Ernsten zum Lächerlichen ist oft nur ein Schritt, ja man kann wohl behaupten, daß gerade das Ernsteste durch einen einzigen Mißgriff am leichtesten lächerlich wird. Belege hierzu kann man in der Literatur der Kirchenmusik genug finden, denn oft z. B. verhindert nur die Heiligkeit des Ortes, daß man bei rollenden Baß-Figuren oder dergleichen die oft viele Tacte hintereinander auf eine Sylbe gesungen werden, nicht hell auflacht. Ein solches durchaus verfehltes Werk ist das vorliegende zu nennen, weil es bei dieser Verwendung der Mittel widersinnig erscheint, also lächerlich und der Kirche unwürdig wird. Diese Hymne beginnt mit einem Tenorsolo, welches von dem Chor in ziemlich gewöhnlichen Figuren begleitet wird, die nur auf das Wort „Halleluja" gesungen werden, nachdem bereits vier Tacte lang der Chor seine eintönige Begleitung gleichsam als Vorspiel allein hat hören lassen. Nach 46 Tacten seit Eintritt der Solostimme beginnt der erste Chor, wozu der zweite Chor immer noch „Halleluja" singt. Nach vier Tacten lösen sich die beiden Chöre ab und singen abwechselnd den Text und das „Halleluja", so daß man dieses Wort unaufhörlich hören muß. Das ist doch wohl lächerlich genug und so unsinnig, wie nur etwas sein kann. Das fortwährende Halleluja-Singen steht nicht höher, als die Brummstimmen, die man sich in komischen Liedern wohl hin und wieder gefallen läßt, die aber aus Gesängen höherer Gattung ganz verbannt werden sollten. Zudem sind der Inhalt und die Ausarbeitung dieser Musik durchaus nicht so, daß man wenigstens hieran ein Interesse nehmen könnte. Es ist Alles dilettantisch und doch auch zopfig. Die besseren neueren Kirchencomponisten haben auch aus der geistlichen Musik die Geschmacklosigkeit auszumärzen gesucht, die sich in der Kirchenmusik oft, als gleichsam privilegirt, mehr noch, als in allen anderen Kunstgenres breit machte — ist der Componist vorliegenden Hymnus unberührt von den Fortschritten geblieben, die hierin in neuerer Zeit gemacht wurden?

Concertmusik.

Symphonien.

Rich. Würst, Op. 21. Preis-Symphonie in F-Dur. Vierhändiger Clavier-Auszug. Magdeburg, Heinrichshofen. 1 Thlr. 20 Sgr.

Concertstücke mit Orchester.

R. Schumann, Op. 92. Introduction und Allegro appassionato. Concertstück für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Mit Orchester 3 Thlr., ohne Orch. 1 Thlr. 10 Ngr.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

C. Reinecke, Op. 30. Zweites Quartett für 2 Violinen, Alt und Violoncell. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 20 Ngr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Aloys Schmitt, Op. 118. Sonate für Pianoforte und Violine (Nr. 4 der Sonaten für Pianoforte und Violine). Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 7½ Ngr.

C. G. P. Grädener, Op. 7. Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 2 Thlr. 10 Ngr.

Für Pianoforte zu vier Händen.

C. Reinecke, Op. 24. Variationen über eine Sarabande von J. S. Bach für das Pianoforte zu vier Händen. Hamburg, Schuberth u. Comp. ¾ Thlr.

Lieder und Gesänge.

C. G. P. Grädener, Op. 15. Hebräische Gesänge von Lord Byron, übersetzt von Ad. Böttger, für eine und zwei weibliche Stimmen mit Begl. des Pfte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

L. Meinardus, Op. 4. Biblische Gesänge für eine tiefe Singstimme mit Begl. des Pfte. Berlin, Stern und Comp. ½ Thlr.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

J. Otto, Hymnus: „Auf der Andacht heil'gen Schwingen" (Ernst und Scherz, 43stes Heft). Schleusingen, Glaser. Partitur 9 Sgr., jede Stimme à 2½ Sgr.

Der Componist giebt in dieser Hymne ein Musikstück ernster Gattung, das Gesangvereinen und Liedertafeln willkommen sein wird. Neues ist wenig darin enthalten, doch das Gesagte gut gesagt, was schon Anerkennung verdient. Die Stimmen sind allenthalben sehr geschickt, zweckmäßig und leicht angewendet.

J. Schulz, Der Heirathsconvent (Der heitere Liedertäfler, Nr. 1). Schleusingen, Glaser. Partitur 2 Sgr., jede Stimme à 1 Sgr.

Ein Scherz, der seine Wirkung auf das Zwergfell nicht verfehlen wird, wenn er gut gesungen wird, denn die Composition ist nicht ganz leicht. Die Musik entspricht dem Texte und wenn sie auch durch manche Aeußerlichkeiten, wie das Nachahmen der schwatzenden Vettern und Basen, zu wirken sucht, so ist das doch bei derbkomischen Compositionen nicht unberechtigt.

Instructives.

Für Pianoforte.

L. Köhler, Volksmelodien aller Nationen der Erde als Uebungsstücke für das Pianoforte vom ersten Anfangsunterrichte an in stufenweiser Folge bis zur höheren Ausbildung. Mit Fingersatz und Vortragsbezeichnung versehen. Heft 1—6. Braunschweig, G. M. Meyer jun. Heft 1, 2, 3. à 12 gGr., Heft 4, 5, 6. à 16 gGr.

Der Sammler und Bearbeiter vorliegender Volksmelodieen beabsichtigt, bei dem Lernenden neben der technischen Ausbildung auch auf Förderung einer guten musikalischen Bildung und eines geschmackvollen Vortrags hinzuwirken. Er will deshalb namentlich Kindern Uebungen geben, deren geistigen Inhalt sie verstehen, die sie also deshalb schon lieber spielen, als die meisten der gewöhnlichen Uebungsstücke. Es ist hierzu allerdings keine Art von Musik mehr geeignet, als das Volkslied, denn dieses ist einfach, natürlich und hat in der Regel auch selbst für Erwachsene Reiz, die noch Sinn für das Einfach-Schöne haben. Der Verfasser hat es nun verstanden, eine glückliche Wahl unter den Volksliedern zu treffen und sie geschickt und zweckmäßig zu Uebungsstücken zu verwenden. Er beginnt mit Uebungen mit stillstehender Hand — erst einhändig, später zweihändig, und geht dann in trefflich angeordneter stufenweiser Folge weiter, bis er endlich im letzten Hefte Uebungen für bereits vorgeschrittene Schüler giebt. Er sagt ausdrücklich in der Vorrede, daß dieses Werk nicht ausschließlich zu benutzen sei, daß der Lehrer neben ihm auch das Spielen von Tonleitern, mechanischen Fingerübungen und Etuden fortsetzen lassen soll, da der Hauptzweck der zu Uebungsstücken benutzten Volkslieder, wie schon gesagt, der einer Anregung zum Denken und Fühlen ist. Wir empfehlen diese werthvolle Sammlung um so mehr allen Lehrern und Lernenden, da bis jetzt wenig Derartiges und so systematisch Geordnetes vorhanden ist.

J. Melchert, Op. 32. Der fleißigen Jugend. Drei leichte Rondos für das Pianoforte. Altona, Böie. Compl. 20 Ngr.

Diese kleinen Musikstücke sind für den Unterricht brauchbar. Sie gewähren dem Schüler eine angenehme und nützliche Unterhaltung und reihen sich derartigen Werken Diabelli's, Chwatals u. A. an. Die Melodieen sind leicht verständlich und fließend, die Behandlung des Instrumentes und der Fingersatz bekunden den erfahrenen Lehrer.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Em. Kania, Op. 5. Obertas pour le Piano. Berlin, Trautwein (Guttentag). 15 Sgr.

Obertas ist ein bei den polnischen Bauern sehr beliebter Tanz und Gesang. Wie alle dergleichen Nationalmelodieen, so ist auch diese nicht uninteressant. Die Verarbeitung des Hrn. Kania für das Piano ist geschickt gemacht und wird deshalb Liebhabern von dergleichen Salonstückchen willkommen sein.

Ant. de Kontski, Op. 77. Fleurs mélodiques. 12 Etudes caractéristiques de moyenne force pour le Piano. 2 Livraisons. Berlin, Trautwein (Guttentag). I. Livr. 1 Thlr. 2½ Sgr., II. Livr. 1 Thlr. 7½ Sgr.

Diese Etuden sind — wie noch auf dem Titel bemerkt ist — geschrieben, um den großen Etuden des Componisten als Einleitung zu dienen, sie sind deshalb nicht schwierig gehalten, wie denn auch die technische Behandlung des Instrumentes eine geschickte Hand bewährt. Der Inhalt ist selten neu, vielmehr lächelten uns recht viele alte Bekannte aus Opern, Tänzen, Liedern ꝛc. beim Durchspielen entgegen und wenn der Hr. v. K. es über jede Etude geschrieben hätte, welchem alten Freunde wir in ihr begegnen würden, so könnte man Nichts dagegen haben, denn die fremden Federn hat der Chevalier, wie schon gesagt, mit Geschmack zusammengestellt und verwendet.

Ant. de Kontski, Polka nationale varié pour le Piano. Berlin, Trautwein (Guttentag). 17½ Sgr.

Eine sehr bekannte, auf Tanzsälen der crême, wie der Hefe des Volkes längst eingebürgerte Polka ist hier nach ziemlich gewöhnlicher Weise variirt. Fügen wir noch hinzu,

daß das Opus ohne Opuszahl Markull gewidmet ist, so haben wir Alles gesagt, was über dergleichen Eintagsfliegen zu sagen ist.

Th. Kullak, Op. 75. Pastorales. Cinq Idylles pour le Piano. Nr. 1—5. Berlin, Trautwein (Guttentag). Nr. 1, 2 u. 3. à 12½ Sgr., Nr. 4. 15 Sgr., Nr. 5. 17½ Sgr.

Der geschätzte Componist giebt in diesem Werke fünf sehr hübsche Salonstücke. Die Melodieen sind einfach und fließend, entsprechend dem Charakter der verschiedenen Piècen, die Ausarbeitung und Behandlung des Instrumentes, wie gewöhnlich bei Kullak, äußerst elegant und zweckmäßig, jedoch nicht von großer Schwierigkeit. Freunde besserer Unterhaltungsmusik werden gern nach diesen Heften greifen.

Intelligenzblatt.

Herr **Sattler** wird den „preussischen" Organisten einen grossen Gefallen thun, wenn er nachweist, wie in den preussischen Städten das Amt eines Organisten nicht „stets" als ein „Nebenamt" betrachtet wird.

Ein preussischer Organist.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 7. Den 13. August 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Bücher, Zeitschriften. — Musik für Gesangvereine. — Tagesgeschichte, Vermischtes. — Für praktische Musiker (Forts.). — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

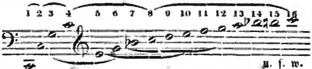
Bücher, Zeitschriften.

Otto Kraushaar, Der accordliche Gegensatz und die Begründung der Scala. — Cassel, Verlag von Carl Luckhardt's Musikalienhandlung.

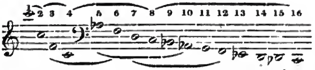
Ein neues Accordsystem — durchdacht und wohlbegründet, über dessen Zweckmäßigkeit und Vorzüge vor anderen Systemen endgültig jedoch erst dann geurtheilt werden kann, wenn das versprochene größere theoretische Werk, zu dem das vorliegende Schriftchen nur den Verläufer bildet, ebenfalls vorliegen wird. Auch wir haben uns angelegentlich mit Versuchen beschäftigt zu einer wissenschaftlichen Begründung und dem Ausbau der einzelnen Disciplinen der allgemeinen Musiktheorie: die Bemühungen für die Auffindung eines der Wissenschaft wie der Erfahrung gleichmäßig entsprechenden Systems haben uns wenigstens in den Stand gesetzt, alles bis jetzt auf diesem Gebiete Geleistete übersehen und nach seinem wahren Werthe schätzen zu können. Die Art und Weise nun aber, auf welche Hr. Kraushaar verfährt, erscheint uns völlig neu, obschon durchaus nicht ungerechtfertigt.

Die vorliegende Abhandlung ist der „Versuch einer wissenschaftlich begründeten Darstellung des accordlichen Gegensatzes und die Repräsentation dieses Gegensatzes durch die Scala, somit also die Erklärung und Begründung der Scala". Das versprochene größere theoretische Werk des Hrn. K. wird dagegen die Lehren von der Harmonie, der Melodie und dem Rhythmus behandeln, also als eine vollständige „allgemeine Theorie der Musik" auftreten.

Hr. K. schließt von der Außenwelt auf die Musik, vom Sichtbaren auf das Hörbare: der Gegensatz in den Größen- und Schwingungsverhälnissen der tonerzeugenden Körper dient ihm zum Anhalt für die Begründung des Gegensatzes der Töne (d. i. der tonische Gegensatz), und auf den tonischen Gegensatz basirt er — wie natürlich — den accordlichen Gegensatz (d. i. die Verschiedenheit der Harmonien). Bekanntlich stellen die Größen- und Schwingungsverhältnisse der tonerzeugenden Körper in fortlaufenden Zahlen sich dar, welche mit den Tönen der Naturharmonie übereinstimmen; nämlich:



Diese Ton- und Zahlenreihe entwickelt Hr. K. nicht nur nach der Höhe, sondern auch nach der Tiefe zu, indem er seinen Ausgang von einem mittleren Tone aus nimmt; er erhält dabei nach der Tiefe zu folgende Töne:



u. s. w.

Nach Ausscheidung der Octavtöne ergiebt sich hieraus die Zahlenreihe 1 3 5 7 9 11 13, in Noten aufwärts: c g e b d f a, abwärts: c f as d b g es. Die Richtung nach aufwärts bezeichnet der Verf. als „positiv", die nach abwärts als „negativ"; der positive „Quintenaccord" (so nennt Hr. K. den Dreiklang nach Analogie des Septimenaccordes) von C ist also c e g, der negative f as c, der positive Septimenaccord c e g b, der negative d f as c. Jene Zahlenreihe enthält nun aber drei Quintenaccorde, die sich also darstellen: b d f a c e g in positiver, b des f as c es g in negativer Beziehung. Entsprechend der Benennung positive und negative Accorde, hat der Verf. nun auch eine besondere Bezeichnungsweise für dieselben angenommen; er bezeichnet die Accorde b d f, f a c und c e g nicht etwa als die Dreiklänge von B-Dur, F-Dur und C-Dur, oder als die Dreiklangsstufen IV, I und V in F-Dur, sondern als + b, + f und + c, d. h. als positive Quintenaccorde auf B, F und C, die Accorde b des f, f as c und c es g als — f, — c und — g, d. h. als negative Quintenaccorde auf f, c und g. Ferner wird nun aus jener Zahlenreihe außer dem Septimenaccorde c e g b (d. i. $+ c^7$) noch der Vierklang d f a c entwickelt, der eine doppelte Ableitung erhält: von + f (also: f a c d $= + f^6$) und von — a (also: a f d c $= - a^6$). Indem der Verf. von den einfachsten und nächstliegendsten accordlichen Gegensätzen immer weiter schreitet, erhält er nachstehende Toncombinationen:

c e g	bezeichnet	durch	$+ c$
g h d	„	„	$+ g$
c e g	„	„	$+ c$
f a c	„	„	$+ f$
c e g	„	„	$+ c$
d f a c	„	„	$+ f^6$
g h d f	„	„	$+ g^7$
c e g	„	„	$+ c$

Diese Accordfolge, aus der jedes musikalische Ohr die Aufwärts-Durtonleiter heraushört, ergiebt sich in der That ganz von selber unter den logischen Entwickelungen des Hrn. K.

Wir folgen dem Verf. nicht weiter, obschon er in ähnlicher Weise nun noch die Abwärts-Tonleiter und die Mollscalen entwickelt. Das bis hierher Mitgetheilte wird den Leser nicht nur nicht verwirren, sondern auch genügen, um die Aufmerksamkeit des in der musikalischen Theorie Bewanderten auf ein Schriftchen hinzulenken, dessen Eigenthümlichkeit nicht sowohl in den von uns mitgetheilten Resultaten besteht, als vielmehr in dem Wege, welchen der Verf. zum Gewinn dieser Resultate einschlägt.

Wenn wir das Schriftchen des Hrn. K. hier empfehlen, so müssen wir uns doch — wie gesagt — ein Endurtheil über seine Theorien für den Zeitpunkt vorbehalten, in welchem diese Theorien vollständig vorliegen werden. Die Bemühungen des Verfassers aber verdienen in jedem Falle warmen Dank und die lebhafteste Anerkennung.

T. U.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

Franz Messer, 10tes Werk. Sechs vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß (ohne Begleitung). — Offenbach a. M., bei Johann André. Preis: 2 Fl. 24 Kr. für Partitur und Stimmen, 24 Kr. für die einzelne Stimme.

J. Fr. Dupont, Op. 8. Frühling- und Herbst-Klänge: Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Rotterdam, W. C. de Vletter. Preis: Partitur F. 1. 40, Stimmen F. 1. 60.

Mehr als der Gesang für „gemischten Chor" wird heut zu Tage der für „Männerstimmen" kultivirt — in Composition wie in Execution. Dieß ist eben so natürlich, als es betrübend ist. Stellen wir — wie wir müssen — bei dem Lied in diesem Genres den „gesellschaftlichen" Zweck obenan, so ist es leider nur zu wahr, daß unsere Männer in der Regel lieber vom anderen Geschlecht sich absondern, um in der Bierkneipe auf eigene Faust zu existiren und hier oft bis zum Exceß das zu sein, was sie „fröhlich" nennen, als daß sie in einem gemischten Kreise dem zügelnden und veredelnden Einflusse der Frauen sich aussetzten und im Umgange mit ihnen Veranlassung zu anständigeren, gesellschaftlichen Freuden suchen sollten. Wenn man diese Erscheinung selbst an dem gesünderen Theile unserer Männer beobachten muß, so kann allerdings nur fade Kourmacherei und unwürdige Liebedienerei als Ausnahme von jener Regel sich darstellen: dabei aber findet selbst eine blos gesellschaftliche Kunst gar keinen Raum. Zur Ehre der Männer muß man zugeben, daß zunächst die Frauen selber die Schuld tragen an dem angedeuteten, offenba-

ren Uebelstände unserer bürgerlichen Gesellschaft: sie sind — um mit einem geistreichen Theaterdichter zu reden — die partie faible unserer Zeit, entweder „ungebildet" oder "verbildet". Aber die Frauen haben doch immer eine gewisse Unwillkür und größere Empfänglichkeit für das Edlere vor den Männern voraus: ihr bester Theil ist nicht so abgenützt durch die Berührungen mit unserem Leben, dessen deprimirenden Einflüssen der Mann sich gar nicht zu entziehen vermag. Doch, verirren wir uns hier nicht zu weit! — Nur Eines noch! Was die (gesellschaftliche) Kunst auf die Sitten vermag oder vielmehr nicht vermag, das kann man aus den eben angedeuteten Thatsachen entnehmen. Als der Männergesang eine allgemeinere Verbreitung fand und so zur eigentlich „gesellschaftlichen" Kunst wurde, da gab man sich gar kühnen Erwartungen hin in Bezug auf den vortheilhaften Einfluß dieser Kunst auf die Sitten. Und welches Resultat hat sich endlich ergeben? Ein völlig gegentheiliges: Vereine, die blos singen, um unter anständigerem Vorwande kneipen zu können. Die Kneiperei blüht nun erst recht in den Männergesangvereinen! Nur die Frauen vermöchten hier zu bessern, nicht die Musik als sogenannte „Volkskunst". Einen wirklich veredelnden Einfluß auf die Sitten würde aber gerade nur die gegentheilige, die „ideale" Kunst haben, wenn sie dem eigentlichen Volke so zugänglich wäre, als uns. Was das Volk in den Kreis seiner alltäglichen Lebensgewohnheiten zieht, das sinkt allmälig zu seiner eigenen Trivialität herab. Den Stempel dieser Trivialität tragen alle Productionen unserer sogenannten Volkskunst: die Opern Flotow's und Lortzing's, wie die Mehrzahl unserer Gesänge für Männerstimmen. Nur was mit der Wucht, dem Ernste, der Erhabenheit und dem imponirenden Charakter der Religion dem Volke und seinem trivialen Treiben gegenüber tritt, wie z. B. Opern in Art des „Tannhäuser" und „Lohengrin", nur das könnte einen wirklich veredelnden Einfluß auf das Volk ausüben, wenn es eben allgemein verbreitet und unbefangen hingenommen würde. Es dürfte sich dann zeigen, daß gerade diejenige Kunst, welche dem Volke scheinbar am fernsten steht, von stärkerer, unabweisbarer und nachhaltigerer Wirkung auf es ist, als eine Kunst, die der Beschränktheit seines eigenen Gesichtskreises nur Vorschub leistet. In ähnlicher Weise hat es sich bereits gezeigt, daß die von den sogenannten praktischen Leuten als unpraktisch verschrienen angeblichen Idealisten die einzigen wirklich praktischen Menschen sind.

Was nun die vorliegenden Lieder für gemischten Chor anbelangt, so konnte allerdings nur der Genre, dem sie angehören, nicht aber ihre Beschaffenheit, zu den obigen allgemeinen Bemerkungen uns veranlassen. Die Lieder des Hrn. Messer geben Zeugniß von einer ernsten Kunstanschauung, aber auch von einem nur mäßigen Kunstvermögen: dem Besten, das wir in dieser Gattung besitzen, stehen sie nicht gleich, dürfen aber mit gutem Gewissen empfohlen werden. Die Lieder offenbaren im Ganzen eine gute Haltung, sind auch melodiös und musikalisch nicht uninteressant; nur hervorstechend sind sie nicht und gegen manche ihrer Einzelnheiten ließen in poetischer wie in musikalischer Beziehung sich wohl Bedenken erheben. Die Texte sind: Nr. 1 im Wald von Geibel, Nr. 2 die Capelle von Uhland, Nr. 3 Nachtlied von Geibel, Nr. 4 Frühlingsglaube von Uhland, Nr. 5 das Grab unter der Eiche und Nr. 6 Primula veris von H. Hoffmann. Die Nummern 4 und 6 verdienen wegen ihrer besonderen Gelungenheit eine ausdrückliche Hervorhebung. Das Liederheft ist dem Musikdirector Hauptmann zugeeignet. — Schwächer und von dilettantenhaftem Anstrich sind die Lieder des Hrn. Dupont: schlecht darf man sie nicht nennen, aber eine besondere Anempfehlung verdienen sie eben auch nicht. Der Componist schreibt musikalisch weder immer rein, noch ist seine Stimmenführung überhaupt stets zu loben; auch offenbart er eine bedenkliche Vorliebe für die weichliche Durnone in den Mittelstimmen. Seine Auffassung der gewählten Gedichte verräth wenig Sinn für einen charakteristischen Ausdruck, die musikalische Wiedergabe aber eine gewisse Handwerksmäßigkeit: Lieder, wie die des Hrn. Dupont, vermag ein routinirter Componist unter Vermeidung aller musikalischen Ungehörigkeiten jeden Tag ein Dutzend zu liefern. Die Texte zerfallen in drei Frühlingsklänge (im Mai von H. Heine, das Veilchen von Carl Haltaus, Frühlingslied von R. Reinick) und eben so viele Herbstklänge (Gedichte von Eichendorff). — In den Partituren beider Liederhefte, namentlich aber in dem des Hrn. Messer, sind mitunter ohne Nothwendigkeit die zweiten Strophen der Gedichte besonders abgedruckt.

T. U.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Ueber das Concert der Frau Sontag in Wiesbaden (s. vor. Nummer) sind uns noch einige specielle Nachrichten zugegangen. Der Erfolg der Sängerin war ein durchaus günstiger, wenn sie auch nicht den Enthusiasmus hervorzurufen vermochte, wie an anderen Orten. Besonders hatte es das Publikum etwas verstimmt, daß kurz vor dem Concerte das Programm fast ganz geändert

wurde. Die Mittelrheinische Zeitung sagt hierüber: „Wir rathen der Madame Sontag wohlmeinend, in Amerika, wohin sie nunmehr reist, derartige Geringschätzung des Publikums (denn anders können wir es nicht nennen) nicht an den Tag zu legen, indem ihr Solches große Unannehmlichkeiten bereiten dürfte. Hier schweigt man, gleichsam als wenn es eine Gnade wäre, (für sehr vieles Geld) Mad. Sontag singen zu hören." Wie schon erwähnt trat auch Hr. Gockel in diesem Concerte auf. Er spielte Andante und Finale aus Mendelssohn's erstem Concert und Variationen eigner Composition, und bekundete dabei eine sehr gewandte Technik. Gerügt werden bei seinem Spiele die etwas gesuchten Bewegungen des Handgelenkes und das verfehlte Tempo im Mendelssohn'schen Concert. Bemerkenswerth ist noch, daß Mad. Sontag mit dem Orchester wegen dessen Honorar von 100 Fl. in Streit gerieth. Sie behauptete, das Orchester habe sich erboten gratis zu spielen, mußte aber trotzdem endlich die 100 Fl. zahlen.

Frau v. Strantz ist in Berlin im Barbier von Sevilla und im Propheten mit Roger mit großem Erfolge aufgetreten. Die nächste Oper, die sie dort, ebenfalls mit Roger, singen wird, ist die Favoritin. Nach Beendigung des Berliner Gastspiels geht Frau v. Strantz nach Wien.

Frl. Babnigg wird die Frankfurter Bühne wieder verlassen, da sie dort mit nicht wenig Intriguen zu kämpfen hat und nicht eine ihren Leistungen angemessene Beschäftigung finden konnte.

In Braunschweig hat Frau v. Marra-Vollmer jetzt nicht so angesprochen, als bei ihrem früheren dortigen Auftreten. Noch weniger ist es Frl. Würst gelungen, das Braunschweiger Publikum für sich zu gewinnen. Man fand die Stimme der Sängerin nicht mehr frisch, wenn man auch ihrer Ausbildung Anerkennung nicht versagen konnte. Großen Beifall dagegen hat Frl. Panzer (eine Schülerin des Leipziger Conservatoriums) mit ihrem Debüt als Zerline im Fra Diavolo und Marcelline im Fidelio daselbst gefunden.

Der treffliche Tenorist Reer vom Gothaischen Hoftheater gastirt zur Zeit in Baden-Baden.

Hr. Sontheim aus Stuttgart hat in München als Edgardo (Lucia) und Stradella sehr gefallen. Es spricht dies um so mehr für den Sänger, als dort bei der großen Beliebtheit Härtinger's selten ein Tenorist Glück macht.

Frau Hassell-Barth ist für die Oper in Pesth engagirt.

Heinrich Panofka hat sich nach längerem Aufenthalte in London wieder in Paris niedergelassen, wo er eine Gesangsschule zu gründen beabsichtigt.

Frau Lind-Goldschmidt wird zur nächsten Saison nach London gehen und dort in einem Oratorium singen, welches ihr Gemahl noch unter der Feder hat.

In Odessa hat Frau Saloman-Nissen als Norma den größten Enthusiasmus erregt.

Musikfeste, Aufführungen. Die Fragmente von Mendelssohn's „Loreley" wurden kürzlich in London mit dem größten Erfolge in einem Concerte gegeben. Man sagt, ein namhafter Componist, der sich aber bei dieser Gelegenheit nicht nennen wolle, beabsichtige, die Oper zu vollenden.

Neue Opern. Eine Oper vom Concertmeister Ferd. David soll dem Vernehmen nach im Laufe des Herbstes in Leipzig zur Aufführung kommen. Dieselbe heißt Hans Wacht und ist das Buch von dem Sänger Pasqué in Darmstadt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Kissingen. Kapellmeister L. Friedr. Witt, vom Stadttheater zu Würzburg, hat von dem Prinzen Gustav von Schweden für die Dedication von drei Gesangscompositionen eine werthvolle Busennadel erhalten.

Todesfälle. Am 17. Juli starb in Neapel der Operndichter Salvator Cammarano. Von ihm sind die meisten Textbücher der Opern Bellini's, Donizetti's und Verdi's.

Vermischtes.

Die Theater-Direction in Magdeburg hatte bei mehr als doppelt erhöhten Preisen eine Subscription zu einem einmaligen Auftreten Roger's angekündigt. Das Unternehmen unterblieb indessen aus Mangel an hinlänglicher Theilnahme, vielleicht weil das Publikum den bekannten Dresdner Schnupfen des Sängers fürchtete.

Richard Wagners „Tannhäuser" wird, nach der N. Ztg., im k. Opernhause in Berlin als Fest-Vorstellung für den nächsten 15. October, den Geburtstag des Königs von Preußen, einstudirt.

Von der Polnischen Grenze wird der „Posener Ztg." geschrieben: In Kalisch und andern Orten des Königreichs werden Musikanten aus besonderen Fonds besoldet, damit sie auf den Straßen und öffentlichen Plätzen spielen und so den gesunkenen Muth und die Gemüther erheitern. — In Kalisch haust bekanntlich die Cholera fürchterlich.

Bei dem Düsseldorfer Compositions-Wettkampfe erhielten folgende Werke Preise: „Das Lied im Weinhause" von H. Bönicke, Organist in Quedlinburg, „Lebewohl" von Dr. C. Faißt, Musikdirector des Liederkranzes in Stuttgart und „der Käfer und die Blumen" von H. Veit in Prag.

Lumley hat es nach vielen vergeblichen Anstrengungen aufgegeben, seine italienische Oper zu halten und soll beabsichtigen, sich in's Privatleben zurückzuziehen.

Der Sultan hat seinem Kapellmeister Donizetti (Bruder des verstorbenen Componisten) ein ganz neues Haus mit prachtvoller Einrichtung und allen möglichen orientalischen Comfortes — als da sind Tschibouks, Arabiens Wohlgerüche, schöne Sclavinnen ꝛc. — zum Geschenk gemacht. „Dahin, dahin laßt uns ziehen", wird mancher Kapellmeister im Occident bei dieser Nachricht sehnsüchtig seufzen.

Die Dichter und Componisten in Paris haben gegen das Spielen von Piècen aus ihren Opern in Gartenconcerten ohne specielle Erlaubniß Klage geführt und nach den sehr strengen französischen Gesetzen, das geistige Eigenthumsrecht betreffend, ihren Proceß gewonnen. Auch gegen die Benefizianten, welche ohne Erlaubniß dramatische Werke zu Benefizvorstellungen wählen, sind die französischen Dichter und Componisten jetzt klagbar geworden.

Für praktische Musiker.

Einige Worte über die Verhältnisse der verschiedenen Musikcorps in Leipzig.

Von F. G.

(Fortsetzung.)

Die wesentlichsten Momente des neuen Entwurfs sind folgende: Es sollen in Leipzig sechs concessionirte Musikcorps, jedes zu 20 Personen, exclusive des Directors, bestehen. Diese sechs Gesellschaften bilden in allgemeinen Angelegenheiten ein geschlossenes Ganzes, handeln jedoch in ihrem Innern selbstständig, wählen sich ihren Director, ihren Kassirer und Schriftführer selbst, sorgen für das nöthige Inventar 2c. Allwöchentlich treten die sechs Directoren begleitet von den betreffenden Kassirern und Schriftführern zu einer Conferenz zusammen, in welcher für die nächste Woche die musikalischen Aufführungen jedes einzelnen Corps festgestellt werden — damit nicht vielleicht an einem Tage zwei oder mehrere Concerte und an anderen Tagen gar keine solchen stattfinden — legen sich gegenseitig ihre Rechnungsbücher vor, zahlen den Beitrag zur allgemeinen Kasse 2c.

Ferner ist eine auf die des früheren Stadtmusikus basirte Taxe für alle möglichen musikalischen Aufführungen vom Concert und der vollen Ballmusik an bis zum Fackelzug, Morgenständchen 2c. festgestellt, unter welcher kein Corps spielen darf. Aller an die Gastwirthe zu zahlender Pacht hört auf, doch ist es einer jeden Gesellschaft freigestellt, mit dem Wirth einen Contract für die Dauer eines Jahres abzuschließen, so daß dieser die Einnahme nimmt und den Musikern einen festen Gehalt zahlt. Dem Publikum und den Gastwirthen steht es natürlich frei, ein Musikcorps unter den sechs concessionirten zu wählen.

Das Gehülfenwesen ist ganz beseitigt. Braucht ein Corps Leute, so hat es diese von irgend einem anderen concessionirten zu requiriren, und nur, wenn sämmtliche Corps so viel zu thun haben, daß sie einander nicht aushelfen können, dürfen Militär- oder auswärtige Musiker zu Hülfe genommen werden. — Von den früheren Verpflichtungen des Stadtmusikus wird nur das Abblasen vom Altane des Rathhauses wieder hergestellt und dasselbe muß von den sämmtlichen Corps in der Weise übernommen werden, daß ein jedes abwechselnd eine Woche lang sich dieser Leistung unterzieht. Der Kirchendienst ist dem Theaterorchester übertragen worden. — Der Pensionsfond ist Sache der Allgemeinheit, die Krankenkasse dagegen Angelegenheit jeder einzelnen Gesellschaft. — Ein Musikcorps, dessen Personalbestand unter 18 Mann herabsinkt und das sich innerhalb eines halben Jahres nicht wieder vollständig ergänzen kann, wird als aufgelöst betrachtet und die hier heimathberechtigten Mitglieder desselben den anderen Musikcorps zugetheilt. — In Streitigkeiten entscheidet die Conferenz der Musikdirectoren und in höherer Instanz der Stadtrath. — Im Uebrigen ist die Möglichkeit offen gelassen, weitere Musikcorps zu bilden oder die Zahl der bestehenden zu verringern, je nachdem es die Verhältnisse und Bedürfnisse verlangen. Für den ersteren Fall hat sich der Stadtrath die alleinige Initiative vorbehalten.

Dieser Entwurf wurde den sechs Musikdirectoren vorgelegt und auch — nachdem die Bedenklichkeiten Einiger beseitigt waren — von denselben angenommen. Nur einer der bisherigen Directoren wollte sich nicht fügen, da durch die neue Ordnung der Dinge dem bisher von ihm beliebten Verfahren allerdings ein Ende gemacht worden wäre. Er sah indeß ein, daß er gegen die Majorität Nichts ausrichten könne; es war ihm in Leipzig nicht mehr recht geheuer und er zog es deshalb vor, sich anderswohin zu wenden. Ein anderer Musiker übernahm nun die Direction des verwaisten Corps. — Weniger leicht ließ sich die Einsprache eines anderen sogenannten Musikdirectors mit dem Entwurfe in Einklang bringen. Dieser hatte im Jahre 1848 das Bürgerrecht unter dem Titel eines Musikdirectors zu erlangen gewußt und der

Stadtrath mußte deshalb in die Errichtung eines siebenten Corps willigen, um so mehr, da der siebente Musikdirector sich der den übrigen auferlegten Probe ebenfalls unterzog. Ob übrigens das siebente Corps den aufgestellten Bedingungen und Anforderungen nach allen Seiten hin wird entsprechen können, muß die Folge lehren.

Es steht nun zu erwarten, daß binnen Kurzem der Entwurf als rechtsgültiges Regulativ vom Stadtrathe publicirt, auf diese Weise dem bisherigen Unwesen ein Ende gemacht und die Lage der hiesigen Musiker um Vieles verbessert werden wird. Die Regelung des Musikwesens, wie sie hier in's Leben treten soll, ist meiner Ansicht nach so musterhaft, alle Verhältnisse sind mit so viel Umsicht berücksichtigt, und auch die geringsten Dinge so genau bedacht und erwogen, daß man anderen Städten größeren Umfanges, in denen das für kleinere Orte sehr zweckmäßige Institut einer privilegirten Stadtmusik nicht mehr ausreicht, unsere zukünftige Einrichtung nur zur Nachahmung und zur Grundlage durchgreifender Reformen empfehlen kann.

Sehr zu Statten kam es dem Ausarbeiter des Entwurfs, daß zur Zeit in Sachsen keine Militärcorps bestehen, die man doch einigermaßen hätte berücksichtigen müssen. Die Signalisten sind ihrem Range und ihren Leistungen nach nur als Soldaten und nicht als Musiker zu betrachten. Für den Fall jedoch, daß das Kriegsministerium wieder wirkliche Militärmusikcorps einrichten sollte — was aus mehr wie einem Grunde wünschenswerth wäre — so ist in einem Paragraphen des Entwurfs auch diese Eventualität bedacht. Wie recht und billig darf ein Militärmusikcorps die Thätigkeit der Civilmusik durchaus nicht beeinträchtigen, also in der Stadt weder Concerte geben, noch Bälle und dergl. spielen. Ausnahmsweise ist es den Militärmusikern jedoch gestattet, auf Wunsch des Publicums oder irgend eines Gastwirthes, und mit ausdrücklicher Genehmigung der Directoren der concessionirten Corps, an welche sie dafür einen Beitrag zu deren Pensionskasse zu zahlen haben, musikalische Aufführungen an öffentlichen Orten in der Stadt zu veranstalten.

Das Orchester des Theaters und des Gewandhausconcertes besteht natürlich unabhängig von den übrigen städtischen Musikeinrichtungen. Der ursprüngliche pensionsfähige Stamm desselben wird von 37 Mitgliedern — die beiden Concertmeister mit inbegriffen — gebildet. Außer diesen waren früher für die Oper nur noch vier Violinen, ein Violoncell und ein Contrabaß engagirt. Das zweite Hörnerpaar, drei Posaunen, Baßtuba, große Trommel und dergl. hatte das Stadtmusikcorps zu stellen, jetzt jedoch sind diese Instrumente fest angestellten Musikern anvertraut. Für den Fall, daß eine noch stärkere Besetzung oder Musik auf der Bühne nothwendig ist, hat der Theaterdirector mit einem hiesigen Musikcorps ein Abkommen getroffen, nach welchem ihm dieses die erforderlichen Musiker gegen bestimmte Zahlung stellen muß.

Das Theaterorchester ist der Kern des Orchesters der Gewandhausconcerte, zu denen nach Ermessen des Directoriums derselben noch Musiker aus den hier bestehenden Corps zugezogen werden, indem die im Theater wegen des beschränkten Raumes im Orchester nummerisch ungenügende Besetzung der Streichinstrumente für die großen Concerte noch weniger ausreicht. Dasselbe Recht der Requisition steht auch dem Directorium der Euterpe zu.

Der inneren Einrichtung des Theaterorchesters thut ebenfalls in vielen Stücken eine Reform noth — abgesehen von dem oft sehr sichtbaren Mangel mehrerer jetzt nothwendig gewordener Blasinstrumente, dem man durch Arrangements, so gut es gehen will, abzuhelfen sucht — eine Function des Kapellmeisters, um welche dieser gewiß nicht zu beneiden ist! Vor Allem müssen Mittel aufgefunden werden, die Mitglieder pecuniär besser zu stellen. Die Gagen der Musiker beim Theater stehen in keinem Verhältnisse zu den sehr hohen Anforderungen, welche an das Orchester gemacht werden und denen mit wenigen Ausnahmen jedes Mitglied genügt. Es ist nicht recht zu begreifen, wie es die Orchestermitglieder anfangen, um mit dem zu niedrigen Gehalte anständig bestehen zu können: denn bei den fast täglichen Vorstellungen, bei den vielen Proben ist es ihnen kaum möglich, durch Stundengeben und dergl. sich noch eine Erwerbsquelle zu eröffnen, gar nicht zu gedenken, daß in den Schülern des Conservatoriums, welche mehr über ihre Zeit verfügen können, Leipzig einen bedeutenden Zuwachs an Musiklehrern erhalten hat. Daß trotzdem unser Orchester so Vorzügliches leistet, daß sich stets so viele tüchtige Künstler dazu finden, ist ein Beweis mehr, daß es nicht an guten Musikern fehlt — nur sollte man diese Ueberhäufung des Faches an einem mit Recht so berühmten Institute nicht dazu benutzen, die Gehalte zu niedrig zu stellen und dem Künstler, von dem doch auch verlangt wird, daß er äußerlich anständig auftrete, unnöthige und deprimirende Sorgen um die Existenz aufzubürden. Nicht selten bleiben dem Opernbesucher als einziger Trost für eine verunglückte Vorstellung die Leistungen des Orchesters übrig. Es ist also wohl nicht zu viel verlangt, daß man die Gagen desselben mit denen mittelmäßiger oder in das Invalidenhaus gehöriger Sänger und Sängerinnen einigermaßen in ein richti-

ges Verhältniß bringen möchte. Ein auf Verbesserung der Orchestergagen gehender Antrag ging übrigens kürzlich im Stadtverordneten-Collegium einstimmig durch.

Eine schwerer noch zu bewirkende Reform ist die Ausdehnung der Pensionsfähigkeit auf alle Mitglieder des Orchesters. Es erfordert dies die Billigkeit, denn auch die nicht pensionsfähigen werden ein Mal alt und hülfsbedürftig. Es ließe sich diese Reform, ohne das Eigenthumsrecht zu verletzen, wohl auch durchführen, nur müßten die 27 Pensionsfähigen sich bereit finden lassen, ein für den Einzelnen unbedeutendes Opfer zum Besten ihrer Collegen zu bringen. Ein erhöhter und den geforderten künstlerischen Leistungen einigermaaßen entsprechender Gehalt würde sie dazu in den Stand setzen. Bei den jetzigen pecuniären Verhältnissen dürfte aber selbst ein unbedeutendes Opfer von den betreffenden Musikern kaum zu verlangen sein.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

W. Taubert, Op. 90. Walzer-Rondo Nr. 1 für das Pianoforte. Berlin, Trautwein (Guttentag). 20 Sgr.

Ein leicht und gefällig gehaltenes Musikstück, wie es scheint, neben der Absicht einer angenehmen Unterhaltung auch zu instructivem Zwecke geschrieben. Gut gespielt wird das Rondo keinen üblen, wenn auch nur flüchtigen Eindruck machen.

C. T. Brunner, Op. 221. Schweizerklänge. Sechs gefällige Tonstücke über beliebte Schweizermelodien für das Pianoforte im leichten und eleganten Styl. Nr. 1. Der Schweizerbue. Cassel, Luckhardt. 10 Sgr.

Das zweihunderteinundzwanzigste, voraussichtlich aber noch nicht das letzte Werk des fruchtbaren Componisten, geschmückt mit einem geschmackvollen Titel und einer hübschen Ansicht von Zürich, übrigens aber ziemlich fade und nichts weniger als „elegante" Variatiönchen. Voilà tout.

F. Tivendell, Op. 1. Capriccietto pour le Piano. Cassel, Luckhardt. 10 Sgr.

— — —, Op. 2. Etudes pour le Piano. Ebend. 10 Sgr.

Beide Werkchen erheben sich über vieles Aehnliche, was in neuester Zeit auf dem Gebiete der Pianoforte-Musik erzeugt worden ist. Eine tüchtige Handhabung der Mittel, frei von den Ungewandtheiten, wie man sie oft bei ersten Werken findet, zeichnen sie aus, und was der Componist in dem engen Rahmen der Etude und des Salonstückes sagt, gehört nicht zu den schon oft dagewesenen Gemeinplätzen. Aus alle Dem geht hervor, daß T. sehr gründliche Studien gemacht haben muß, ehe er an die Oeffentlichkeit getreten, und das ist sehr lobenswerth. Vorliegende beide Werkchen berechtigen zu den besten Hoffnungen für das Talent des Componisten und wir können ihm zu der eingeschlagenen Bahn nur Glück wünschen.

Ch. Wehle, Op. 25. Allegro de Concert en Mimineur pour le Piano. Leipzig, Hofmeister. 17½ Ngr.

— —, Op. 26. Galop di Bravura pour le Piano. Ebend. 17½ Ngr.

— —, Op. 27. Bacchanale. Chanson à boire pour le Piano. Ebend. 15 Ngr.

Der Componist hat in seinen bisherigen Werken ein nicht unbedeutendes Geschick für elegante und ansprechende Claviermusik bewährt. Auch in seinen vorliegenden neuesten Erzeugnissen ist dies der Fall. Das Allegro in E-Moll (Schulhoff gewidmet) erhebt sich über den Genre der Salonmusik und kann für einen Pianisten mit vollendeter technischer und künstlerischer Bildung ein dankbares Concertstück werden. Die beiden anderen Werkchen sind Salonstücke der besseren Gattung und als solche durchgebildeten Spielern zu empfehlen.

Alex. Dreyschock, Op. 87. Elégie pour le Piano. Leipzig, Hofmeister. 17½ Ngr.

— — —, Op. 91. Impromptu en forme d'une Mazurka pour le Piano. Ebend. 15 Ngr.

Beide Werkchen sind in des Componisten bekannter Weise gehalten, elegant und ansprechend, wenn auch ohne einen gerade sehr bedeutenden Inhalt. Da die Ausführung beider keine allzugroßen Schwierigkeiten darbietet, so werden sie den zahlreichen Verehrern, welche Dreyschock unter den Dilettanten hat, sehr willkommen sein.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 8. Den 20. August 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.

Vierter Brief.

Sirene. Schall, Geräusch und Ton. Stärke, Höhe, Klangfarbe.

> Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.
>
> Leibnitz.

In der Mitte eines großen, finsteren Zimmers befinde sich ein Stab, der unter gewissen Voraussetzungen in Schwingungen versetzt wird. Es sei dafür gesorgt, daß die Schwingungen regelmäßig aufeinander folgen, und daß ihre Geschwindigkeit fortwährend vermehrt werden kann.

Ich trete in den dunklen Raum — sagt Dove, dessen Darstellungsweise wir hier benutzen — in dem Augenblick, wo der Stab nur wenige Schwingungen macht. Weder Auge noch Ohr sagt mir Etwas von dem Vorhandensein dieses Stabes. Aber ich fühle seine Schwingungen, denn die Hand empfindet seine Schläge, wenn sie ihn berührt.

Die Schwingungen werden schneller. Sie erreichen eine gewisse Zahl und nun vernehme ich ein Geräusch. Es sind einzelne Schläge oder Stöße, die ich mit dem Ohr unterscheide; kleine Explosionen, deren Aufeinanderfolge ich zu trennen vermag.

Die Schwingungen des Stabes vermehren sich aber fort und fort. Die Explosionen erfolgen rascher und rascher, sie werden immer stärker. Es tritt ein Moment ein, wo sie mein Ohr nicht mehr zu trennen vermag; sie fließen im Bewußtsein in Eins zusammen; ich vernehme nur noch ein Sausen — und plötzlich schlägt ein tiefer Baßton an mein Ohr. Er ist von so betäubender Intensität, daß weder von meiner Stimme, noch von dem Tone irgend eines musikalischen Instrumentes, selbst nicht von dem der Orgel, das Geringste gehört werden könnte. Dieser Ton erhöht sich fortwährend. Er durchläuft alle Mittelstufen, bis zum höchsten schrillenden Ton, der in unser Ohr mit unerträglicher Intensität einschneidet. Aber nun sinkt Alles in die vorige Grabesstille zurück.

Noch voll Erstaunen über das, was ich hörte, fühle ich plötzlich von der Stelle her, an welcher der Ton verhallte, eine angenehme Wärme sich strahlend verbreiten, so behaglich, wie ein Kaminfeuer sie aussendet. Aber noch bleibt Alles dunkel.

Doch die Schwingungen werden noch schneller. Ein schwaches rothes Licht dämmert auf, es wird immer lebhafter, der Stab glüht. Erst roth, dann wird er gelb, dann blau. Er durchläuft alle Farben, bis nach dem Violett Alles wieder in Nacht versinkt.

„So spricht die Natur nach einander zu verschiedenen Sinnen, zuerst ein leises, nur aus unmittelbarer Nähe vernehmliches Wort. Dann ruft sie mir

lauter aus immer weiterer Ferne zu, endlich erreicht mich auf den Schwingen des Lichtes ihre Stimme aus unmeßbaren Weiten". — — —

Das ist die Syrene unseres Jahrhunderts, welche an Eigenthümlichkeit der Wirkung sich wohl mit jener messen kann, die einst Odysseus lockte. Ist sie auch weniger poesiereich — denn sie ist ja nur eine „Maschine" — erscheint sie darum weniger zaubervoll?

Es wäre unbillig, diesen nach Dove geschilderten idealen Versuch, der eine ganze Reihe von Versuchen repräsentirt, an demselben Körper und mit denselben Erzeugungsmitteln dargestellt zu verlangen. Die Kluft zwischen Ton und Licht ist zu groß, um sie mit einem unserer unzureichenden Mittel zu überbrücken. Wir bedürfen das auch nicht, denn wir begnügen uns hier mit dem Ton.

Eine nähere Betrachtung des von Savart erfundenen Instruments, das man die Speichensyrene nennt, zeigt uns folgende Einrichtung. Ein Stab von Eisen oder Holz, zwei bis drei Fuß lang, ist um seinen Mittelpunkt drehbar, wie zwei Speichen eines Rades um ihre Axe. An dem Gestell, auf welchem die Axe liegt, sind zu beiden Seiten des Stabes nach den äußeren Enden zu, dünne Holzbretchen dicht neben dem Stabe angebracht, ohne ihn zu berühren. So wird eine doppelte Spalte gebildet, durch welche der Stab bei seiner Umdrehung hindurchstreicht, eben breit genug, daß er an die Holzplatten nicht antrifft. Durch Räder und Schnuren wird die Axe in Umdrehungen, der Stab also in periodische Schwingungen versetzt, deren Geschwindigkeit man zählen oder berechnen kann.

Durch dieses einfache Instrument sind wir im Stande, zu bestimmen, welche Art von Schwingungen und wie viel derselben erforderlich sind, um das zu erzeugen, was wir einen Ton nennen, mithin die Bedingungen zur Tonerzeugung festzustellen. Denn daß weder der Stoß elastischer Körper an sich, noch jede Art von Schwingungen überhaupt schon hinreiche, um einen Ton zu erzeugen, lehrt schon eine einfache Ueberlegung.

Die dem Auge sichtbaren Schwingungen sind es gerade meistentheils, welche keinen Schall erzeugen können, weil sie zu langsam sind. Erst, wenn sie so schnell oder so klein werden, daß das Auge sie nicht mehr einzeln verfolgen kann, tritt das Ohr in seine Rechte ein, man hört sie, sofern ein Mittel vorhanden ist, diese Schwingungen bis zu unserem Gehörorgan fortzupflanzen. Ist dies nicht der Fall, so können sie, wenn die Grenze der Sichtbarkeit bereits überschritten ist, doch immer durch das Gefühl als Vibrationen merklich werden.

Je kleiner eine Schwingung ist, desto schneller kann sie im Allgemeinen werden, da der zu durchlaufende Weg wegen seiner Kleinheit in einer bestimmten Zeit um so öfter wiederholt werden kann. Und je schneller eine Schwingung wird, desto mehr nähert sie sich der Grenze, wo das Ohr nicht mehr fähig ist, einzelne Zeitintervalle zu unterscheiden, eben so wie das Auge nicht mehr die Raumintervalle zu trennen vermag.

Wenn wir eine glühende Kohle, an einen Faden gebunden, rasch im Kreise herumschwingen, so sehen wir nicht mehr die Kohle in einzelnen Stellungen im Raum, sondern unser Auge erhält den Eindruck eines geschlossenen feurigen Kreises, der unbeweglich fest zu stehen scheint. Aehnlich ergeht es dem Ohr bei Wahrnehmung rascher Schwingungen. Statt der aufeinanderfolgenden Schläge oder Pulse empfindet es nur noch einen Gesammteindruck, den wir Schall nennen, und der unter näher zu betrachtenden Umständen erst eine feste Gestalt in Form des Tones annimmt.

Zwischen Schall und Ton besteht ein ganz wesentlicher Unterschied. Schall nennen wir alle die Bewegungen der Körper, welche wir überhaupt durch unser Hörorgan wahrnehmen. Schall ist folglich die allgemeine Bezeichnung für alles Hörbare. Jedermann weiß aber, wie verschieden die Arten des Hörbaren sind. Wir unterscheiden durch das Gehör sehr mannigfache Abänderungen des Schalles, weil je nach der Verschiedenheit der Bewegung der Molekule, also je nach der verschiedenen Erregungsart des Schalles, der Eindruck auf das Ohr ein anderer ist.

Ist der Schall aus regellos wechselnden, nach nicht bestimmbaren Gesetzen erfolgenden, sich also nicht gleich bleibenden Molekularschwingungen hervorgegangen, so nennen wir ihn Knall, Schlag, Explosion, Geräusch oder Getöse, je nach der Stärke und Zeitdauer des Eindruckes. Diese Schalleindrücke bestehen aus Stößen oder Pulsus, welche das Ohr ganz unregelmäßig treffen. Da wir bereits wissen, daß alle Körper mehr oder weniger elastisch sind, so folgt daraus, daß auch alle Körper durch Stoß in Oscillation gerathen können, welche fähig sind, den Eindruck eines Geräusches zu erzeugen. Die Stärke desselben ist der Heftigkeit der zusammenstoßenden Körper proportional.

Es mögen zwei Bleikugeln oder zwei Elfenbeinkugeln zusammenstoßen, so hören wir den Stoß, vermittelst der dadurch erzeugten Vibrationen, als Schlag. Die Elasticität ist hierbei ein für die Art des Eindruckes ziemlich unwesentliches Element. Wenn wir eine Federbüchse öffnen oder eine Kanone abschießen, geschieht in beiden Fällen ziemlich das Gleiche. Die Luft stürzt sich plötzlich in einen luftverdünnten

Raum, ihre Theile stoßen gegeneinander und bringen einen Knall hervor, der in der Intensität bedeutend verschieden ist. Wie verschieden ist die Wirkung, wenn wir mit einer Peitschenschnur knallen, d. h. rasch die Luft durchschneiden, oder wenn ein Blitzstrahl die Luft theilt und eine Explosion hervorruft. Und doch ist in beiden Fällen die Erregungsart dieselbe.

Ein solcher hörbarer Stoß, Schlag oder Knall, kann sich in geringen Zeitintervallen selbst oftmals wiederholen, ohne daß wir dadurch das Gefühl eines Tones erhalten. Ich kann mit einem Hammer rasch hinter einander aufschlagen, oder die Explosion der Kanone, oder die durch den Blitzstrahl erzeugte kann sich durch Reflexion oftmals, wie im Donner, wiederholen. In allen diesen Fäben wird es blos ein Geräusch sein, welches wir hören, das bei gehöriger Intensität in ein fortlaufendes Getöse übergegangen ist. Aber der Eindruck des Tones kann nicht erzeugt werden, so lange die Stöße in ungleich langen und in zu weit getrennten Zeitintervallen erfolgen.

Sobald aber die hörbaren Vibrationen, die Folge eines Stoßes, in gleich langen Zeitintervallen erfolgen, oder, sobald eine Reihe von Schlägen &c. in unmerkbar kleinen und regelmäßigen Zeitintervallen aufeinander folgen, so erhalten wir das Gefühl des Tones. Unser Ohr wird dabei von einer Reihe von Schlägen getroffen, die gleichweit von einander entfernt sind und unzählbar schnell hintereinander an das Trommelfell schlagen. Die Wahrnehmung eines einzelnen musikalischen Tones kann man also mit einer Reihe gleichweit von einander entfernter Punkte vergleichen, wie die folgenden:

. . . .

Ein Geräusch oder Getöse würde sich dagegen als eine Aufeinanderfolge von völlig unregelmäßigen und nach keinem Gesetz sich regelnden Punkten, etwa so darstellen lassen:

. . . .

wobei die Punkte entweder die Aufeinanderfolge der unregelmäßig erfolgenden Vibrationen für einen hörbaren Stoß, oder die unregelmäßige Aufeinanderfolge der einzelnen hörbaren Schläge bedeuten.

Zur näheren Untersuchung dieser Verhältnisse benutzen wir die Speichensyrene. Wenn der Stab dieses Instrumentes in Umdrehung versetzt wird, so erzeugt er einen Luftstrom, welcher eine ähnlich kreisende Bewegung macht, wie der Stab selbst. Man kann diesen Luftstrom schon fühlen, wenn man mit der Hand schnell durch die Luft fährt. Die bewegte Luft folgt dem Stabe, so lange sie auf kein Hinderniß trifft. Dies findet sie aber an den Bretchen, welche die Spalte bilden, durch die wohl der Stab hindurchstreichen, aber die Luft nicht augenblicklich folgen kann. Der Luftstrom wird also momentan unterbrochen, so oft der Stab durch die Spalte streicht. Die nächste Folge davon ist, daß die bewegte Luft auf das Brettchen stößt, was bei gehöriger Geschwindigkeit so heftig geschieht, daß es scheint, als würden diese von dem Ende des Stabes getroffen. Zugleich wird die Luft über dem Bret comprimirt, unter demselben verdünnt. Sobald der Stab an der Spalte vorüber ist, strömt die Luft nach, um das Gleichgewicht herzustellen, und es entsteht so ein kleiner Knall, als Folge des Luftstoßes.

So lange der Stab mit mäßiger Geschwindigkeit gedreht wird, unterscheidet man die Aufeinanderfolge der einzelnen Schläge. Wenn die Schnelligkeit größer, also die Heftigkeit des anstoßenden Luftstromes intensiver wird, so hört man ein Schnorren, ein Geräusch, in Folge der unregelmäßig vibrirenden Holzbrettchen. Sobald aber die Geschwindigkeit des Stabes so groß wird, daß 7 — 8 Schläge (mit beiden Armen) in der Secunde erfolgen, entsteht zuerst ein Ton, der tiefste musikalische Ton, der überhaupt hörbar ist. Dieser Ton ist noch schnorrend, weil man die einzelnen Pulsus der Bretchen mit ihm zugleich hören kann. Werden die Umdrehungen des Stabes noch schneller, so nimmt die Reinheit des Tones zu; das Schnorren hört auf, d. h. die Bretchen sind gezwungen, jetzt ebenfalls in gleichem Tempo zu schwingen; aber auch die Höhe des Tones nimmt zu und seine Intensität wird unerträglich stark. Mehr als 30 Schläge in der Secunde gestattete der Apparat Lavart's nicht. Wir bedürfen auch nicht mehrerer.

Das Hauptresultat unseres ersten Versuches ist also: daß 7 — 8 Schläge in der Secunde, welchen also 14 — 16 Vibrationen entsprechen, nöthig sind, um einen Ton zu erzeugen, daß sie aber zugleich hinreichend sind, um den äußersten hörbaren Ton hervorzubringen *).

Wir haben somit die letzte noch fehlende Bedingung zur Tonerzeugung gefunden: eine ganz bestimmte Anzahl gleicher, hinlänglich starker, in regelmäßigen Zeitintervallen aufeinander und in gleichen Raumintervallen hintereinander folgender Stöße.

So wenig das Auge im Stande ist, diese 14 — 16 einzelnen Schläge per Secunde zu trennen, so wenig vermag es das Ohr. Denn die im Gehöror-

*) Lavart, note sur la perception des sons graves. Annales de Chimie et Physique, T. 47. P. 69.

gan durch einen Schlag erregten Schwingungen haben noch nicht aufgehört, wenn ein neuer Stoß gegeben wird. Es ist unerläßlich, daß die einzelnen Eindrücke in einander übergehen, um einen vollen und anhaltenden Ton zu erzeugen. Das menschliche Ohr kann der Erfahrung gemäß nur höchstens 9 Schläge in einer Secunde unterscheiden. Folgen sie schneller, so beginnen sie für uns in Einen Ton zusammen zu fließen.

Bei den gewöhnlichen Methoden der Tonerregung war die geringste Anzahl der dazu nöthigen Schwingungen bisher immer zu 32 angenommen worden. Daß Lavart mit seinem Instrumente aber schon mit der Hälfte der Schwingungen einen Ton erzeugen konnte, berechtigt zu dem Schluß, daß die Grenze des am langsam schwingensten und überhaupt noch wahrnehmbaren Tones eine ziemlich unbestimmte sei.

Es kommt nur darauf an, daß die Eindrücke der Pulsus bei dieser äußersten Grenze lange genug dauern, daß folglich die Intensität der Erregung eine ganz bedeutende ist. Je geringer die Anzahl der Stöße, desto energischer und anhaltender müssen sie sein, um gehört zu werden. Die Dauer der, durch jeden einzelnen Schlag hervorgebrachten Empfindung kann proportional mit der Zunahme der Anzahl der Schläge vermindert werden. Oder wenn die Dauer der, durch jeden einzelnen Schlag hervorgebrachten Empfindung, im umgekehrten Verhältniß zu ihrer Anzahl in einer gegebenen Zeit, vermehrt werden könnte, so würde die Grenze der tiefsten Töne gar nicht zu bestimmen sein.

Da aber die Intensität der Erregung eine Grenze hat, so hat auch der Ton für uns eine Grenze. Sehr langsame Schwingungen können deshalb nicht mehr als Ton vernommen werden.

(Fortsetzung folgt.)

Dresdner Musik.

Die Oper und ihr Verfall.

Dresden, 9ten August 1852.

Seitdem das Jahr 1852 seinen Lauf begonnen hat, harren wir auf eine **neue** Oper und hoffen noch immer vergebens. Das Dresdner Hoftheater, mit zwei Kapellmeistern, mit einer vortrefflichen Kapelle, mit einem Tichatscheck und Mitterwurzer, ist nicht im Stande in 8 Monaten eine wirklich neue und nennenswerthe Erscheinung auf das Opernrepertoir zu bringen! Bedarf es mehr, als dieser einen Thatsache, um den Standpunkt zu bezeichnen, auf dem man hier endlich angelangt ist?

Es ist der Urtypus des Reactionären, des Nihilistischen, der, sei es bewußt oder unbewußt, absichtlich oder zufällig, eine Ehre darin zu suchen scheint, keine Aufgaben zu haben, als eine Verneinende, eine Vernichtende. Man verneint die Anforderungen der Gegenwart; man verneint die Ansprüche, welche die gebildete Welt an ein Kunstinstitut machen kann, das seiner Stellung nach den ersten Rang einnehmen müßte. —

Daß man die Aufgabe gar nicht kennt, welche das Theater überhaupt zu lösen hat; daß man von den Anforderungen, welche die Zukunft an die Bühne stellen wird, keine Ahnung zu haben scheint — das verzeihen wir der charakterlosen Gegenwart. Denn es ist eben ein Zeichen der Zeit, das Wahrzeichen der Reaction überhaupt, von der Zukunft keine Ahnung zu haben, gedankenlos in der Gegenwart hinzudämmern, sich der Trümmer zu freuen, und auf Ruinen zu bauen und zu wohnen. — —

Daß man aber nicht einmal im Stande ist, den alten Bau zu erhalten, das Vorhandene zu stützen und zu tragen; daß man mit einem Worte nur vernichten kann, was schon vorhanden war: das zeigt von einer Unfähigkeit, von einer Ohnmacht, welche einzugestehen jede Verwaltung, wie jeder Staat, sich hüten muß, wenn sie sich nicht ihr eignes Armuthszeugniß ausstellen, ihr eignes Todesurtheil sprechen wollen. —

Die Dresdner Oper lebt nur von Reminiscenzen, sie zehrt von den Brocken, welche die schwelgerische Vergangenheit ihr übrig ließ, sie flüchtet sich auf den historischen Boden, weil sie auf dem ästhetischen Gebiet sich nicht oben erhalten kann. Dies ist eine Thatsache, die Keiner zu leugnen sich erkühnen darf, wenn er nicht fürchten will, daß ihn die Wahrheit geradezu in's Gesicht schlägt. Denn man nehme das Repertoir zur Hand, oder man gehe die Besetzungen durch, oder man prüfe die Aufführungen im Detail wie im Ensemble — allenthalben gelangt man zu demselben Resultat der Unzulänglichkeit in der Ausführung, der Unfähigkeit in der Leitung.

Der, in den Maitagen 1849 zerstörte Zwinger, der dicht neben dem Theater, wie ein Warnungszeichen steht, ist das in Stein gehauene Bild unserer Opernverhältnisse. Eine reiche und immerhin noble Architectur in Trümmern! Ein festes, unzerstörtes Fundament nutzlos, ja überflüssig, weil es Nichts mehr zu tragen hat. Einige Säulen und Statuen als Zeugen einer schönen Vergangenheit, unerschüttert in den freien Himmel hinausragend, da ihnen

kein Dach mehr Schutz, keine Strebe mehr Halt giebt, als sie sich selbst. Von der ordnenden, sorgenden Hand eines Baumeisters keine Spur. — Man thut jetzt am Zwinger, was man thun muß. Man reißt ein, bis auf's Fundament, um neu zu bauen.

Die Oper könnte sich daran ein Beispiel nehmen! Das einzige Mittel, dieses Institut zu erhalten, ist, es einzureißen, um es von Grund aus aufzubauen. Aber Einreißen ist ja radical. Und wir zehren vom Brode der Reaction! — Es ist, als wollte der Geist des alten zerstörten Opernhauses sich rächen. Als wandelte er allabendlich über die neuen Bauten, und zöge ein Opfer nach dem andern zu sich hinab und vollbrächte langsam, was eine kräftige Hand auf ein Mal vollbringen müßte, und was doch erfolgen wird: die Vernichtung der Oper. Es gilt schon nicht mehr, das Institut zu retten, sondern nur noch sein alter Ruhm. Aber auch diesen läßt man sich entreißen! —

Wessen Schuld ist es? Hier giebt es nur eine Antwort: die der Verwaltung. Es handelt sich hier nicht um Persönlichkeiten an sich, sondern nur um die Bedeutung, welche diese, als Träger eines Instituts, sich selbst aufgebürdet haben, eine Last, der sie nicht gewachsen sind. Uns gelüstet gar nicht, in das Triebwerk einer Verwaltung hineinzuschauen, die mit enormen Geldmitteln nur Mißgeburten zu Tage fördert. Wir wollen gar nicht wissen, wer die Seele eines Instituts ist, das mit colossaler Selbstverleugnung sich und seinen Credit selbst ruinirt. Wir sehen nur die Folgen, wir kennen nur die, welche dafür verantwortlich gemacht werden müssen.

Und hier sei es ausgesprochen, daß weder Orden, noch Ehrenzeichen, weder Jubiläumsfeier, noch allerhöchste Handschreiben uns überzeugen können, daß eine Verwaltung befähigt sei, die zu solchen Resultaten führt, wie man sie jetzt mit Händen greifen kann. Sie mag den besten Willen haben, sie mag durch die Vergangenheit beweisen, was sie geleistet hat, — desto schlimmer, wenn sie es nicht mehr kann. Was kümmert uns vergangener Ruhm, was kümmern uns veraltete Größen. Die Gegenwart will junge Kräfte, frische Triebe, sie fragt nur nach dem, was geleistet wird, nicht nach dem, was geleistet worden ist. Hält man Eigensinn für Charakter? — Glaubt man Stabilität sei Consequenz? Glaubt man, die Angriffe, welche seit Jahren die Dresdner Oper erfahren hat, fließen alle aus der Quelle des Eigennutzes, der Persönlichkeiten, des Neides und wie alle die Triebfedern einer demoralisirten Kritik heißen mögen? — Dann hält man sich für infallibel und die ganze Welt für bornirt — sich für rein und tadellos und die ganze Kritik für faul und verdorben. —

Wir protestiren wenigstens dagegen, daß man uns in die Klasse derjenigen Tadler wirft, die nicht wissen, was sie wollen, oder die nichts Besseres wollen, als, ihr liebes Ich durch den Fall Anderer zu bereichern, oder durch den Tadel Anderen sich bemerkbar zu machen. So charakterlos ist die Gegenwart noch nicht, daß sie nicht Federn in ihrem Dienste hätte, die der Sache dienen, und nach der Person nicht fragen. Ob oben oder unten, rechts oder links, das gilt hier gleich. Ein Theater ist kein Parlament, ein Kunstinstitut keine Staatsmaschine, die Kunstkritik kein politischer Parteikampf. Sie soll nur Partei nehmen für die Kunst an sich in ihrer jedesmaligen Beziehung zur Gegenwart.

Es ist Thatsache, daß mit der Entfernung Wagners und mit dem Engagement von Krebs als Kapellmeister der Verfall der Oper beginnt. Reißiger ist für uns todt. Ruht er auf seinen Lorbeeren, glaubt er genug gethan zu haben? Oder giebt auch er ein Kunstinstitut auf, das er noch in voller Blüthe fand? Dann hat ihm die Kunst entweder nie wahrhaft am Herzen gelegen oder er spricht der Oper selbst das Todesurtheil und bestätigt unseren Ausspruch, der eigentlich eine Grabrede ist. Hat er Intriguen gefunden, denen er nicht Stand halten will? Oder Hindernisse, die er nicht beseitigen kann? Wir wissen es nicht, wir bedauern nur, daß es so ist, wie die Sachlage jedem Unbefangenen sich zeigt.

Was bleibt uns übrig, als uns an Hrn. Krebs zu halten? Er ist die einzig sichtbare Triebfeder der Oper, darum muß er vertreten, was geschieht. Wir werden mit ihm ein ernstes Wort reden, denn er scheint zu vergessen, daß er der Kunst, daß er dem Publikum und nicht nur der Intendanz, nicht nur der Kasse, — „dem Geschäft" — verantwortlich ist. Er möge thun, was er immer gethan hat: den Tadel vornehm ignoriren oder der Opposition thatsächlich entgegenhandeln, wir lassen uns dadurch weder verblüffen, noch irre machen. Wir stöbern nicht hinter den Coulissen, wir antichambriren nicht — wir wollen weder vom ihm Etwas, noch kann er von uns Etwas wollen. Darum sind wir in dem Fall frei und unparteiisch reden und ihn vor das Forum der Oeffentlichkeit ziehen zu können. Sein Charakter, seine Person, seine Beziehungen, ja sein Wollen ist uns sehr gleichgültig und muß es sein — denn wir haben es nur mit Thatsachen zu thun, mit dem, was geleistet wird.

Wir lassen uns keinen Sand in die Augen streuen, wir halten Scheinresultate für keine. Wir wissen wohl, daß es dienstfertige Schreier giebt, die jede Opernvorstellung, die Hr. Krebs dirigirt, in auswärtigen Blättern ausposaunen, die in die Trompete

stoßen, wenn der Zettel ein Mal ein „Neu einstudirt“ zu Tage fördert. Was will denn „neu einstudirt“ heißen bei einem Institut, das eine so vortreffliche Capelle hat, die ohne Dirigent, blos von ihren Concertmeistern geleitet, sicherlich dasselbe leisten würde, als wenn Hr. Krebs den Tact dazu schlägt? Was will das heißen bei einem so guten Chordirector, wie wir an Fischer besitzen, bei der Routine der ersten Sänger, bei den hundertfachen Traditionen aus alter Zeit? Sollen wir da staunen, wenn innerhalb 8 Monaten ein Paar Opern „neu einstudirt“ heißen? Sollen wir darüber vergessen, daß der Freischütz und Don Juan — zwei der besten Opern die Deutschland aufzuweisen hat — in der unwürdigsten Weise als Flickopern eingeschoben werden, wenn man vor Angst nicht weiß, wie eine Oper fertig werden soll? Sollen wir darüber vergessen, welche Kräfte zweiten und dritten Ranges auf den Bretern sind, und welche Gäste uns mitunter aufgetischt werden? Dies nur als Präludium — das nächste Mal mehr davon.

Wir brechen das seit ¾ Jahren beobachtete Schweigen, weil wir erst eine hinlängliche Anzahl von Thatsachen beisammen haben wollten, um nicht den Vorwurf der Uebereilung oder Ungerechtigkeit auf uns zu laden. Wir wollten Hrn. Krebs Zeit lassen, sich und seine Kräfte zu entwickeln. Aber er, in seiner geschäftigen Thatlosigkeit bleibt stehen, wo er stand,

„Dreht sich in engem Zirkeltanz
Mit wenig Witz und viel Behagen
Wie junge Katzen mit dem Schwanz.“

Die gestern erfolgte erste Aufführung der „neu einstudirten“ Falschmünzer von Auber giebt uns Veranlassung, eine Reihe von Besprechungen zu beginnen, die, so lange sie in der Gegenwart nichts Neues bieten, sich mit Rückblicken und Vergleichungen begnügen müssen, wozu die Opern dieses Jahres uns schon hinlänglich Gelegenheit geben.

Die Aufführung der Falschmünzer war im Ganzen eine gelungene zu nennen. Das ist aber kein Kunststück. — Denn die Hauptpartien waren in der Hand von Tichatscheck und Mitterwurzer und die ganze Oper, die in das Genre der komischen gehört, ruht überhaupt nur auf vier Rollen. Ueber Tichatscheck's Gesang ist Nichts mehr zu sagen, weil er weltbekannt ist, über sein Spiel auch nicht, weil das nicht vorhanden ist. Mitterwurzer ist als Sänger und Schauspieler gleich vortrefflich. Er füllt jede Rolle aus. Lobend anzuerkennen ist es aber, wenn Künstler ersten Ranges sich der Uebernahme solcher kleineren Partien nicht entziehen. Die Opern gewinnen dadurch und der Sänger verliert wahrlich Nichts dabei. Denn diese Partien sind, im Verhältniß zu dem geringen Aufwand von Mitteln, den sie erfordern, um so dankbarer, weil das Publikum diese scheinbare Selbstverleugnung durch Beifall zu lohnen weiß. Möchten namentlich alle 1sten Tenore sich zuweilen zu „2ten Partien“ „herablassen“ — sie könnten dadurch in künstlerischer Hinsicht nur steigen. Frl. Bunke, die Trägerin der einzigen weiblichen Partie genügte im Allgemeinen. Die Partie verlangt keine außerordentlichen Anstrengungen, und ward daher auch reiner gesungen, als wir sonst von ihr gewohnt sind zu hören. Die Coloratur ist mäßig und dankbar, mithin gefiel auch Frl. Bunke. Dies sollte ihr ein Wink sein, in dieser Sphäre zu bleiben, und sich nicht in Partien, wie die der Königin in den Hugenotten zu versteigen, deren sie in keiner Beziehung gewachsen ist. Zu erinnern wäre dabei, daß, wenn Frl. Bunke sich dem dankbaren und ihr angemessenen Genre der komischen Oper hingeben wollte, sie vor Allem eine Sentimentalität in der Auffassung ablegen müßte, die bei ihr, wie die „zum Vorhang“ aufgeschlagenen Augen, stereotyp zu werden scheint. Wir wünschten ihr dagegen eine lebendigere Darstellungsgabe, mehr esprit in der Auffassung, deutlichere Aussprache und reinere Intonation. Dann können wir ihr in der komischen Oper eine bessere Zukunft versprechen, als sie in der großen Oper jemals erreichen wird. Hr. Räder gab den Baßbuffo. Das war ein Fehlgriff in der Besetzung. Wir schätzen Hrn. Räder als Komiker, wir erkennen seine Geschicklichkeit an, im Vaudeville seinen Stimmangel durch Spiel zu ersetzen, aber für einen Sänger sollen wir ihn doch nicht halten? Er hält sich hoffentlich selbst nicht dafür. —

Für diesen Mißgriff ist Hr. Krebs verantwortlich. Wir verlangen von ihm ebensoviel Urtheil als Energie, eine solche Besetzung nicht aufkommen zu lassen — denn sie ist eines Hoftheaters unwürdig. Wir treffen hier gleich auf einen faulen Fleck. Wir haben keinen Baßbuffo! — Daß unter vier Rollen, die zu besetzen waren, sich schon eine befindet, die nur durch ein Surrogat ausgefüllt werden konnte; ist schon ein charakteristisches Zeichen unserer Opernzustände.

Das Verdienst, eine im Ganzen gelungene Vorstellung endlich ein Mal zu Tage gefördert zu haben, wird aber noch dadurch geschwächt, wenn man erfährt, daß diese Oper seit Monaten einstudirt wurde. Sie war schon im März auf dem Repertoir und wurde im August endlich zur Welt gebracht. Das soll doch nicht ein Resultat sein, dessen man sich zu rühmen hat? — Die Wirksamkeit des Hrn. Krebs als Dirigent kommt bei so kleiner Oper wenig in Betracht. Wo sie sich aber zeigen kann, schlägt

sie gewöhnlich fehl. Wir meinen hier das letzte Finale der Oper, wo ein Musikcorps auf der Bühne mit dem Orchester in Einklang zu bringen ist. — Das will hier niemals geligen. Denn erstens stimmen die zwei Orchester nie zusammen, was ohrenzerreißende Differenzen von beiläufig $\frac{1}{16}$ Intervall giebt — und ebenso groß ist die rhythmische Differenz, so daß man fortwährend ein dissonirendes Echo zu hören glaubt. Diese Schwankungen scheint man ganz in der Ordnung zu finden, denn wir hören sie unverändert immer wieder. In solchen schwierigen Momenten zeigt sich aber gerade die Umsicht des Dirigenten.

Daß man sich jetzt mit scheinbarer Vorliebe auf so kleine Opern wirft, hat seinen Grund darin, daß man große Opern nicht geben kann, entweder aus Mangel an Kräften oder aus Mangel an Energie, Umsicht und Urtheil. Von deutscher Oper ist bei uns gar nicht mehr die Rede. Die deutschen Opern sind es, die regelmäßig Preis gegeben werden, während man den italienischen und französischen Geschmack „im Schweiße seines Angesichts" cultivirt und es doch nur zu höchst zweifelhaften Resultaten bringt. Man übersieht dabei, daß in dem Lobe, das man ihnen spendet, der gerechteste Tadel über eine nutzlos sich abarbeitende Scheinthätigkeit und das Armuthszeugniß des Geschmackes enthalten ist. — —

Hoplit.

Aus Frankfurt a. M.

Musikalische Revue vom 10ten März bis zum 10ten August 1852.

(Fortsetzung von Nr. 12 u. 15 des 36sten Bandes.)

Opern und Liederspiele (größtentheils ein und mehrere Male wiederholt): Die beiden Füchse. Die Heimkehr aus der Fremde. Der Prophet. Wilhelm Tell (neu einstudirt). Oberon. Martha. Belisar und Scenen aus Zauberflöte, Robert und Barbier von Sevilla. (In diesen neun Opern gab Frau Gundy-Reuther die Fides, Mathilde, Rezia, Martha, Antonina, Königin der Nacht, Isabella und Rosine.) Die neue Fanchon. Maurer und Schlosser. Die beiden Schützen. Loreley. Faust. Armand. Joseph in Egypten. Shakespeare oder der Traum einer Sommernacht. Komische Oper in drei Acten nach dem Französischen des Rosier und de Leuven von Carl Gollmick und Ambroise Thomas. (Neu und mehrere Male wiederholt.) Frl. Babnigg sang die Regimentstochter, Rosine, Henriette, Prinzessin (Johann von Paris), Isabella (2ter und 4ter Act aus Robert); das Nachtlager. Versprechen hinter'm Heerd (Oesterreichische Alpenscene von Baumann mit Frl. Höfer als Nandl). Die Zillerthaler. Preciosa. Göthe's Egmont mit Beethoven's Musik. Zampa. Norma. Stradella. Johann von Paris. Gastrollen-Cyclus der italienischen Gesellschaft aus Brüssel unter Hrn. Bocca: Lucrezia. Lucia. Pasquale (komische Oper in drei Acten von Donizetti, neu und mehrere Male wiederholt). Puritaner. Barbier. Othello. Ernani und Sonnambula. (Gäste bei den Gästen: Amina, Signora Lesnievska I., Lisa, Signora Lesnievska II.)

Der Status quo unserer Opernmitglieder wird unseren Lesern noch von der letzten Revue bekannt sein. Frl. Babnigg vom Theater zu Breslau ist für das Fach der Soubretten und Coloratur-Prinzessinnen engagirt, und — auch nicht engagirt, denn seit Monaten steht sie fortwährend noch dreibesternt auf den Zetteln. Man wartet allem Anscheine nach so lange, bis sich der Beifall festgestellt. Obgleich ungemessene Provocationen vor ihrem Auftreten ihre Stellung gefährdet haben, halte ich sie nichts desto weniger für eine glückliche Acquisition. Leichte Höhe, schöner Triller, Bravour, degagirtes Spiel, mit so viel Anmuth und Koketterie als gerade nöthig, und eine artige Persönlichkeit eignen sie ganz zu diesen Fächern. Als Prinzessin von Navarra, Susanne in Figaro und Regimentstochter ist sie ausgezeichnet. Störend ist nur gerade Das, worauf sie großen Werth legt, nämlich ein maßloses Ziehen einzelner Töne, wodurch jede Oper, in der sie singt, um eine halbe Stunde länger dauert. Wahrscheinlich, und so wie die Sachen jetzt stehen, wird ihr Frau Behrend-Brandt, die man nun täglich erwartet, den Rang streitig machen. Veränderungen sind, daß uns die Damen Tomala und Kanz verlassen haben, und Hr. Wilke, so brauchbar in Oper und durchgreifend im Schauspiel, ebenfalls die hiesige Bühne quittiren wird. Frl. Tomala, eine Anfängerin mit schönen Mitteln, hat erst nach Lösung ihres Contracts eine erhöhte Aufmerksamkeit auf sich gezogen, und verläßt uns offenbar zu früh, indem noch Manches zu erwarten war. Zweckmäßig beschäftigt wird ein blühendes Mädchen mit einer schmelzenden Sopranstimme überall Engagement finden. Frl. Kanz hat dagegen am Stettiner Theater ihr Glück gemacht, so sagen wenigstens Privatbriefe und öffentliche Blätter, was uns um dieses schönen Talents willen herzlich freut. Ein größerer und zwar unersetzlicher Verlust droht uns aber in dem Abgang der Perle unserer Oper, unserer Anschütz-Capitain. Die Kündigung von ihrer Seite soll in Folge ungeeigneter Beschäftigung und ihr zugefügter Kränkungen

erfolgt sein. Das Publikum will aber um so weniger an ihren Abgang glauben, da sie gerade in der letzten Zeit als Fidelio, Gräfin Almaviva und neuerdings als Emmeline Alles bezaubert hat. Ich hoffe die Sache nächstens revociren zu können.

(Fortsetzung folgt.)

Leipziger Musikleben.

Theater.

Ueber die einzige Neuigkeit der letzten Monate, Dessauer's Paquita, haben diese Bl. schon berichtet. Die Wahl war eine sehr unglückliche, dies um so mehr, da, ganz abgesehen von Wagner's Schöpfungen, viele bei weitem bessere Werke vorhanden sind, z. B. Sobolewski's Opern, welche nicht zur Aufführung kommen. Nur die Erwägung, daß die Aufführung des Tannhäuser in naher Aussicht steht, kann uns jetzt entschädigen für Das, was zu wünschen übrig blieb. In den letzten Wochen waren es fast ausschließlich die mimisch-plastischen Darstellungen des Prof. Keller aus Petersburg, welche das Publikum beschäftigten. Anfangs nur wenig besucht, fanden dieselben nach und nach solchen Beifall, daß die letzten Vorstellungen, trotz des schönen Wetters, ein ganz besetztes Haus zeigten. In der That darf uns der Anfangs spärliche Besuch nicht Wunder nehmen. Nicht zu gedenken des Umstandes, daß derartige Kunstleistungen überhaupt noch der herrschenden Geistesrichtung widerstreiten, so ist insbesondere in dem musikalischen Leipzig wenig Sinn für die bildenden Künste. Mich interessirten die Darstellungen des Hrn. Keller zunächst, weil sie mir einen Beweis zu geben schienen, — dieser Umstand rechtfertigt die Erwähnung in dies. Bl. — daß auch in der bildenden Kunst das Streben sich regt, die bisherigen Schranken zu durchbrechen, das Streben nach unmittelbarem Leben. Was bisher vorzugsweise beliebt war, lebende Bilder, so wie die Nachahmung antiker Statuen in farbloser Darstellung zeigt uns nur das durchaus Unkünstlerische der Nachahmung, und wir haben den Unsinn vor uns, daß der lebende Mensch sich dieser Eigenschaft begiebt, dem Todten sich unterordnet, weshalb ich auch an solchen Darstellungen nie ein anderes Interesse, als nur das der Virtuosität der Nachahmung habe finden können. Die Darstellungen des Hrn. Keller waren anderer Art, indem die Gruppen, wie auch neuerdings schon mehrfach versucht worden ist, auf sich drehender Scheibe allseitig den Blicken dargeboten wurden. War auch in der Composition Manches zu tadeln, die in der Luft schwebenden Figuren als durchaus geschmacklos zu bezeichnen, die eben erwähnte Eigenschaft schien mir ein beachtenswerthes Element zu enthalten. Kann man indeß darüber noch verschiedener Ansicht sein, so verdienen dagegen zwei weibliche Figuren, Frau Keller und deren Schwester, wegen ihrer überaus großen Schönheit ungetheilte Bewunderung. Beide waren es, welche den Darstellungen den sie umgebenden Zauber verliehen, die Erstere bei voller Entfaltung aller Formen, die Zweite mehr in jungfräulicher Strenge derselben. Die Darstellungen geschahen natürlich in Tricots, und waren, obschon der Nacktheit ziemlich gleichkommend, in höherem Sinne überaus anständig. Daß ängstliche Gemüther daran Anstoß nahmen, ist eine nothwendige Folge unserer bisherigen Geistesrichtung. Auch zwei lebende Bilder stellte Prof. Keller, zwei Altarbilder von Rubens, den gekreuzigten Christus darstellend. Die Erscheinung dieser Bilder auf dem Theater hatte im ersten Augenblicke etwas Frappantes; der Fortschritt, der darin liegt, war so bedeutend, daß man seinen Sinnen zu mißtrauen zunächst geneigt war. Der bildenden Kunst gelang es hier, zu verwirklichen, was einige Dichter nur als einen in weiter Ferne liegenden Gegenstand bezeichnet haben, Christus auf das Theater zu bringen, in ihrem Sinne natürlich als Held eines Drama. —

In letzter Zeit gastirte Frl. Fastlinger aus Weimar, bis jetzt zwei Mal als Emmeline und ein Mal als Agathe. Das Erscheinen der vorsündfluthlichen Schweizerfamilie, die hier lange nicht gegeben wurde, hatte ein großes Publikum herangezogen. Die jüngere Generation langweilt sich zwar entsetzlich, denn es ist nichts darin, was sie interessiren könnte, aber die ältere verknüpft damit allerhand Jugenderinnerungen, und so erklärt sich, daß es Leute giebt, welche dergleichen Dinge noch mit ansehen können. Frl. Fastlinger leistete als Emmeline, wo ich sie hörte, in Gesang und Spiel sehr Gutes. Sie erschien mir als strebsame, verständige Künstlerin. Was die Stimme betrifft, so konnte ich mich damit zur Zeit nicht ganz befreunden, da öfter eine etwas störende Ungleichheit derselben zu bemerken war. Frl. Fastlinger litt jedoch jetzt unter fortdauernder Unpäßlichkeit, und wir müssen deshalb eine günstigere Disposition abwarten. Sehr zu rühmen ist die treffliche Aussprache der Worte. — Noch mehrere Gastspiele stehen in nächster Zeit in Aussicht, zunächst das der Frau Howitz-Steinau. Auch Pischek, heißt es, werde kommen.

B.

Kleine Zeitung.

Aus Leipzig. Wir hatten kürzlich Gelegenheit von dem hiesigen Gesangverein „Ossian" eine Composition von Joseph Heller in Prag: „An die Hoffnung", Text aus Tiedge's Urania, zu hören. Es verdient dieses Werk Anerkennung, denn abgesehen von der geschickt gehandhabten Form, ist sein Inhalt, wenn auch nicht immer neu, doch keineswegs unbedeutend. Die von dem Text gebotene feierliche Stimmung ist vom Componisten gut getroffen, das Ganze in ruhiger und dem Geiste Tiedge's entsprechender Weise gehalten. Ein Hauptmangel dieser Composition ist jedoch die fast durchgehend beibehaltene äußerst hohe Lage der Sopran- und Tenorstimmen. Es sind den Chor-Sopranen sehr oft und lange hintereinander die Töne a b sogar h zugemuthet, wie auch überhaupt die Stimmen im Allgemeinen nicht recht gesangsmäßig — wenn wir so sagen dürfen — liegen. Das b und h darf man wohl von einem Solo-Sopran verlangen, im Chor sind diese Töne, namentlich bei unserer gegenwärtigen hohen Stimmung, jedoch höchstens nur vereinzelt und im stärksten Forte anwendbar. Es ist die hohe Lage der Singstimmen bei diesem Werke um so mehr zu beklagen, als dadurch viele Gesangvereine, für die es ein sehr brauchbares Stück sein könnte, davon abgeschreckt werden. Abgesehen hiervon giebt die Composition aber ein Zeugniß für das Talent Jos. Hellers, der, bei späteren Werken dieser Gattung den erwähnten Mißstand vermeidend, sich gewiß bald allgemeinere Anerkennung zu verschaffen wissen wird.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frl. Wagner hat in Breslau mit dem entschiedensten Erfolge gastirt, besonders ist die Vorstellung von Montecchi und Capuleti eine glänzende gewesen, in welcher auch Frau Moritz als Julia sich neben der gefeierten Gastin große Anerkennung zu verschaffen wußte. Dem Vernehmen nach wird letztere Sängerin die Breslauer Bühne wieder verlassen.

In Hamburg hat Frl. Eugenie Fischer als Fides und Orsino (Lucrezia Borgia) sehr gefallen.

Frau Behrend-Brandt gab in Prag zu ihrem Benefiz Halevy's Jüdin mit großem Erfolge.

Servais hat von Odessa kommend in Jassy in einer Soirée beim Fürsten Stourdza gespielt.

Der Tenorist Mathlen ist in Paris als Edgardo (Lucia) mit vielem Beifall aufgetreten. Demnächst wird er in der großen Oper den Eleazar (Jüdin) singen.

Frl. Bibrans aus Braunschweig, Schülerin von F. Böhme in Dresden, betrat am 13. August daselbst zum ersten Male die Bühne. Sie hatte zum Debut die Rolle der Irma im Maurer und Schlosser gewählt, und fand allgemeinen, wohlverdienten Beifall. Frl. Bibrans ist bereits für die Hofbühne gewonnen und läßt sowohl im Gesang, als Spiel, das Beste hoffen.

Musikfeste, Aufführungen. Am 5ten August ward in Halle unter Robert Franz's Leitung der Elias aufgeführt. Die HH. Behr und Schneider, so wie der Violoncellist Hr. Grützmacher aus Leipzig wirkten mit.

Am Tage des Kirchweihfestes der Stadt Pesth wurde daselbst Cherubini's Krönungs-Messe aufgeführt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Musikdirector Heintze in Amsterdam (früher Clarinettist im Leipziger Orchester) ist zum Ehrenmitgliede des dortigen Vereins Natura artis magistra ernannt worden.

Neue und neueinstudirte Opern. Zu der zum 1sten September bestimmten Eröffnung des lyrischen Theaters in Paris hat Ad. Adam eine neue Oper geschrieben.

Die Oper „Der Herzog von Foix" von Galli ist in Padua mit großem Enthusiasmus aufgenommen worden. Der Componist wurde oft gerufen und ihm zuletzt eine Krone von Gold zugeworfen.

Die russische Nationaloper „Die Schlacht von Kulikowa" von Rubinstein hat in Petersburg sehr gefallen.

Todesfälle. In Petersburg starb kürzlich die Gesanglehrerin Frau Marianne Czecea. Sie war auch die Lehrerin der Frau Sontag, der sie ihre glänzende Stellung in der russischen Hauptstadt verdankte.

Frau Katharine Ney, die Mutter der bekannten Sängerin Frl. Jenny Ney, ehemals selbst eine gefeierte Sängerin am k. k. Hofoperntheater, starb am 25. Juli in Wien.

Vermischtes.

Das neue Theater in Hannover wird nicht mit Figaro's Hochzeit, sondern mit dem Propheten eröffnet werden.

Die vom Ritter Lucam angestellten Nachforschungen in Haydn's Grab (s. Nr. 6 d. Bl.) sind ohne Erfolg geblieben.

Marschner's Oper Austin wird am k. k. Hofoperntheater in Wien einstudirt.

Der Theater-Director Springer in Magdeburg hat die Choristinnen sofort entlassen, da sie sich weigerten in den mimisch-plastischen Darstellungen des bekannten Prof. Keller mitzuwirken.

Der ♃ Correspondent der Augsburger Allgemeinen Zeitung bringt aus Berlin unterm 4ten August (Nr. 220) folgende geistreiche musikalische Notiz: „Hr. Richard Wagner, bekannt durch seine abstrusen Compositionen und Schriften, arbeitet jetzt, wie die Kreuzzeitung meldet, an einer Trilogie von Opern, wenn man so sagen darf".

Der ♃ Correspondent thäte klüger, sich nur mit der Politik und nicht mit der Musik zu beschäftigen, wenn er sich

durch seine „abstrusen" Behauptungen nicht blamiren will, „wenn man so sagen darf". —

Derselbe Correspondent wechselt zwei Tage später (in Nr. 223) die Flagge und posaunt aus: „Richard Wagner's Oper: „Der Tannhäuser" soll am 15ten Oct. als Festvorstellung gegeben werden. Daß man sich durch die politischen Antecendentien des Componisten nicht hat abhalten lassen, diese Wahl zu treffen, wird hier als ein erfreuliches Zeichen von Liberalität begrüßt." — Das heißt doch, die Charakterlosigkeit auf die Spitze treiben! — Man macht die Aufführung der Oper zu einer politischen Frage, und dankt der Regierung für die Gefälligkeit, daß sie einen „Demokraten" nicht auch in seinen „abstrusen" Werken, oder in effigie, vernichtet. Mit demselben Rechte könnte man die Zollvereinsfrage vom ästheitischen Standpunkte aus beleuchten und die Dresdner Conferenzen in Musik setzen!

Wagner's Tannhäuser soll auch in Dresden wieder zur Aufführung kommen. — Wie erfahren aus guter Quelle, daß die Direction sich an Johanna Wagner mit der Anfrage gewendet hat, ob sie in Dresden zu gastiren gesonnen sei. Im Fall ihrer Zusage steht der Tannhäuser bestimmt in Aussicht, während er ohne Johanna Wagner aus Mangel an genügender Besetzung, nicht zur Aufführung gelangen kann.

In Wiesbaden wird Wagner's Tannhäuser unter Schindelmeißer zur Aufführung vorbereitet. Die Zeichnungen 2c. sind zu diesem Zweck vom Dresdner Hoftheater dahin abgesendet worden.

Charles Mayer beabsichtigt, in Verbindung mit dem Concertmeister Schubert, in Dresden Trio-Soiréen im streng classischen Styl für die nächste Wintersaison zu arrangiren.

Im Coventgarden-Theater zu London ist Spohr's „Faust" nun bereits zum vierten Male gegeben worden, doch soll er keine „Kassenoper" sein. Der „Prophet" macht dagegen noch immer volle Häuser! — Die Hugenotten und der Prophet sollen die Direction von Coventgarden schon mehrmals gerettet haben! Bellini, Donizetti und Meyerbeer sind, wie die „Illustrated London News" offenherzig eingesteht, in England die musikalischen Halbgötter.

Lumley hat die Direction von Her Majesty's Theatre nun abgegeben, um die der italienischen Oper in Paris zu übernehmen. Für die nächste Saison soll Mitchell Lumley's Stelle in London einnehmen. Man hofft, daß Her Majesty's Theatre dadurch „einen Theil seines alten Glanzes wieder gewinnen werde".

Im Coventgarden-Theater ist eine neue Oper aus der Feder des in London populären Jullien gegeben worden. Sie heißt „Piedro il Grande" und ist seit lange versprochen. Sie soll ein „sehr forcirtes Tutti frutti aus allen möglichen modernen Opern sein", aber, never mind! — sagt der Corresp. der A. M. Z. — Sie wird Kassenstück werden.

Druckfehler-Berichtigungen. Nr. 7, S. 70, Sp. 1, Zeile 7 von unten lese man 27 anstatt 37. Ferner S. 70, Sp. 2, Zeile 19 von oben „fühlbaren" statt „sichtbaren".

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Ch. Mayer, Op. 153. Cinq grandes Etudes caractéristiques pour le Piano. **Offenbach, J. André. 3 Fl.**

— —, **Op.** 125. La Gracieuse. Valse brillante pour le Piano. **Ebend. 1 Fl. 12 Kr.**

— —, **Op. 142. Zwölf Novellen für das Pianoforte. Vier Hefte. Ebend. Jedes Heft 2 Fl. 30 Kr.**

Es ist nicht nöthig die allgemein bekannte Wahrheit zu wiederholen, daß der Componist, nachdem er seine frühere, bessere Richtung aufgegeben, entschieden dem Industrie-Ritterthum sich zugewendet hat. Von Musik kann da ein für alle Mal nicht mehr die Rede sein. Betrachtet man nun die vorstehenden Compositionen von diesem Gesichtspunkte aus, so kann man ihnen die Anerkennung geschickter Arbeit nicht versagen. In dieser Hinsicht hat er vor vielen anderen Genossen, die sich meist nur als handlangende Knappen erweisen, wenigstens Manches voraus; denn seine Compositionen befriedigen doch immer technisch und harmonisch, und sind von einem Wohlklange begleitet, der in gewisser Hinsicht dem sinnlichen Ohre von einiger Annehmlichkeit ist. Denn musikalische Gedanken zu erzeugen, ist gar nicht der Vorwurf des Componisten, sein eigentliches Element, in dem er sich mit süßer Selbstzufriedenheit ergeht, ist das Spielen mit Tönen zur heiteren Ergötzlichkeit seiner selbst und einer zahllosen Menge von industrieduftigen Pianodilettanten. Diese werden daher in den genannten Compositionen vollauf ihr Müthchen kühlen können.

Intelligenzblatt.

Neue bemerkenswerthe Musikalien,

welche so eben erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen sind:

Adam, Bravourvariationen über arth vous dirai-je maman für Sopran mit Pfte., von Mad. Sontag gesungen, deutsch u. franz. 12½ Sgr.

Alary, Mélodia: Se per te moro — Ob ich die Qualen, p. Contralto con Pfte. 10 Sgr.

Bach, J. S., Aria aus der Passionsmusik für Sopran u. Violine concert mit Pfte. 15 Sgr., dito ohne Viol. 7½ Sgr., dito für Alt 7½ Sgr.

Beethoven, Berühmteste Composit. für junge Pianisten arr. von J. Weiss. 12 Nrn. à 7½—12½ Sgr.

— —, 5 schottische Lieder für 1 Singstimme mit Piano. Op. 108. 20 Sgr.

Charlotte, Erbprinzessin von Meiningen, Marsch zur Geburtsfeier S. K. H. des Prinzen von Preussen, f. Pfte. 7½ Sgr., f. Orch. 1 Thlr.

Czerny, 160 kurze 8taktige Uebungen zur schnellsten Erlernung des Klavierspiels. Op. 821. 4 Lief. à 20 Sgr.

Döhler, Gr. Fantaisie: célèbre Tarantella p. Pfte. à 4 ms., Op. 74, 1 Thlr., dito Arr. facile p. Pfte. 15 Sgr.

— —, 3 Valses brillantes et Carlotta-Polka p. Pfte. à 4 m. Op. 58. à 10—15 Sgr.

Gluck, Iphigenie in Tauris. Vollst. Clavieransz. mit deutsch. u. franz. Text. Neue eleg. u. corr. Ausg. Subscr.-Pr. 2 Thlr.

Gockel, An Amaranth, f. Sopran u. Pfte. 5 Sgr.

Grünwald, Souvenir de Carolath p. Violon av. Pfte. Op. 3. 17½ Sgr.

Gumbert, Die Thräne, Ich möchte wohl der Frühling, f. Sopran od. Tenor, Op. 51, dito f. Alt od. Bariton. à 7½ Sgr.

Gungl, Sträusschen-Walzer, leicht f. Pfte. Op. 5. 12½ Sgr.

Heiser, 4 Lieder f. 1 Singst. u. Pfte. Op. 29 u. 30. 12½ Sgr.

Hünten, Fantaisie brillante p. Piano à 4 mains p. C. Klage. Op. 29. ½ Thlr.

Kontski, Gr. Fantaisie s. Lucrezia Borgia, Op. 50, 22½ Sgr. Au bord de l'Océan, Op. 83 II, 12½ Sgr. La Cascade, m. Pfte., Op. 83 III, 12½ Sgr.

Krohs, Gondolierlied, Kornblumenkranz, f. 1 Singst. Op. 170. 15 Sgr.

Kullak, Illustration russe, Romance de Warlamoff pour Pfte. Op. 67. 15 Sgr.

Kuntze, Muttersprache, f. 4stimm. Männergesang. Op. 16. Preiscomp. 20 Sgr.

Liszt, Elégie sur motifs du Prince Louis de Prusse p. Pfte., nouv. Edit., 20 Sgr. Ab Irato, Etude de perfectionnement p. Pfte., 15 Sgr.

Loewe, Le Printemps — Der Frühling, Sonate p. Pfte. Op. 47. Nouv. Edit. 1½ Thlr.

Meyerbeer, Ouverture zum Concertvortrag aus Vielka, Feldlager in Schlesien, f. Pfte. von Ehrlich, 25 Sgr. Appenzeller Kuhreigen, Duett mit Pfte., 12½ Sgr.

Mozart, Das Veilchen, Abschiedslied — L'Addio, für Sopran od. Tenor u. Pfte., f. Alt od. Bariton. à 5 Sgr.

Musica Sacra, Sammlung kirchlicher Musik der berühmtesten Componisten, vom Königl. Domchor in Berlin gesungen a capella. Partitur und Singstimmen. 26 Nrn.: Durante, 2 Misericordias Domine, 4stimm. in 2 Cori, 17½ Sgr. Mozart, Ave verum, 4st., Partit. u. Singst., 5 Sgr. Corsi, Adoramus, 4st, 5 Sgr. Lotti, 3 Crucifixus, 6st., 8st. und 10stimm., à 7½—10 Sgr.; Sanctus Dominus, 4stimm., 5 Sgr. Schroeter, 4 Weihnachtsliedlein, 4- u. 8stimm., 15 Sgr. Haydn, Tenebrae, 4st., 5 Sgr. Palestrina, In festo St. crucis, 4st., 7½ Sgr.; Kyrie, 4st., 5 Sgr.; Sanctus, 6st., 10 Sgr.; Agnus Dei, 6st., 7½ Sgr.; Crucifixus, 4st., 5 Sgr.; Ocrux, 5st., 5 Sgr. Gallus, O salutaris hostia, 4st., 7½ Sgr. J. M. Bach, Ich weiss, dass mein Erlöser, 5st., 5 Sgr. Eccard, O Lamm Gottes, 5st, 5 Sgr. Bortniansky, Jge., Sanctus, 4st., 7½ Sgr.; Adoramus, 4st., 5 Sgr.

Nationallieder alter Völker. Nr. 19. Englisch. Praetendentenlied, 5 Sgr. Nr. 37. Ukränisches Lied, 5 Sgr. Nr. 38. Koca, Zigeunerlied, 5 Sgr. Nr. 42. Griechisch. Freiheitsgesang, 5 Sgr. Nr. 43. Ungarischer Nep Dal, 5 Sgr. Nr. 45. Sieben Czechische Volkslieder, 15 Sgr. Nr. 48 D. 6 canzonette veneziane, 15 Sgr.

Neugebauer, Launige Lieder für tiefen Bass u. Pfte. Op. 4. 12½ Sgr.

Pergolese, Stabat mater. Vollst. Clavierausz. mit Chören arr. von Lvoff, 2 Thlr., Chorstimm. 20 Sgr, Partitur 5⅓ Thlr.

Satanella, Ballet, comp. von Auber, Hertel u. Pugni f. Pfte. 7 Nrn.: Walzer, 7½ Sgr. Dolchtanz, 12½ Sgr. Verführungstanz, 15 Sgr. Satanellaquadrille, 10 Sgr. Satanellamarsch, 5 Sgr. Satanellapolka, 5 Sgr. Metamorphosengalopp, 5 Sgr.

Schaeffer, Heitere Lieder f. 4stimm. Männergesang, Op. 38. Lief. III. Im Wald, 15 Sgr., Der Kukuk, 15 Sgr., dito für 1 Singst. à 7½ Sgr.

— —, Das Lesekränzchen, komisches Duett mit Pfte. Op. 43. 25 Sgr.

— —, Veneziana, Clochette, p. Pfte. Op. 23. à 12½ Sgr.

Seligmann, Scène élégiaque de la Reine de Chypre p. Vcello av. Pfte. Op 29. 25 Sgr.

Sion, Sammlung class. geistl. Gesänge f. Alt mit Pfte. Nr. 45—47. Rosetti, Der sterbende Jesus, 7½ Sgr. Hasse, Conversione di S. Agostino, 10 Sgr. Handel, Aria nell' Ezio, 10 Sgr.

Truhn, Der Mutter Trost, f. Mezzo-Sopran u. Pfte., Op. 101. 12½ Sgr. Drei Lieder von Tennyson f Mezzo-Sopran, Op. 102, 22½ Sgr. Scheiden u. Leiden, f. Piano z. Concertvortrag von Hennig, 17½ Sgr.

Vogel, Morte — Leblos, f. 1 Singst. mit Pfte. 5 Sgr.

Weber, C. M. v., Capriccio p. Pfte., Op. 12, für den Unterricht mit Applicatur von Czerny. 10 Sgr.

— —, Gr. Concerto, Op. 32, p. Piano seul. Nouv. Edit. corrig. p. Vierling, 1½ Thlr, av. Orch. 3 Thlr.

Wehle, Kom. von Meyerbeer, Improvisation f. Pfte. Op. 23. ⅔ Thlr.

Wohlers, Réminiscences de Meiningen pour Vcelle avec Pfte. Op. 2. 1 Thlr.

Wuerst, 4 zweistimm. Lieder mit Pfte. Op. 23. 15 Sgr.

Berlin, **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhdlg.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Muf. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von Franz Glöggl in Wien.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. W. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 9. Den 27. August 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{2}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.

Vierter Brief.

Schallentstehung. Geräusch und Ton. Grenzen der Hörbarkeit. Höhe, Intensität, Klangfarbe.

(Fortsetzung.)

Mit der Erforschung der untersten Grenze der hörbaren Schwingungen haben wir zugleich die Erfahrung gemacht, daß der am langsam schwingenste Ton auch der tiefste sei. Wir bemerkten bereits, daß mit der steigenden Schnelligkeit der Schwingungen des Stabes, die Höhe des Tones zunahm. Ohne uns jetzt bei den Einzelnheiten dieser Erscheinung aufzuhalten, suchen wir sogleich das andere Extrem auf. Denn wir können uns von vorn herein sagen, daß, wenn auch die Tonhöhe mit der Schwingungszahl zunimmt, dies doch nicht in's Unendliche fortgehen kann, sondern daß es dafür eine Grenze geben muß.

Daß diese Grenze in den Körpern selbst liege, wäre wohl denkbar. Sie könnte dadurch gezogen sein, daß die Körpermolekule nicht im Stande wären, über eine gewisse Grenzzahl hinaus noch schneller zu schwingen. Diese Frage ist nur durch ein neues Experiment zu lösen.

Wir nehmen also die Speichensyrene von Savart wieder zur Hand. In ihrer alten Form kann sie uns aber nicht mehr dienen, denn sie erlaubt nur 30 Schläge per Secunde. Wir folgen also Savart's Beispiel*), beseitigen die Stäbe, sowie die Holzplatten, welche die Spalten bildeten, und stecken statt dessen auf die Axe eine Scheibe, welche an ihrem Umfang mit Zähnen oder Einschnitten versehen ist, ungefähr so, wie die Sägezähne an einer Kreissäge. Ein einziges Holzblättchen oder auch ein Kartenblatt wird mit seiner Kante so nahe an die Scheibe geschoben, daß ihre Zähne diese Kante berühren.

Wird die Scheibe langsam gedreht, so schlägt ein Zahn nach dem andern an das Blättchen und drückt es nieder. Dies giebt jedes Mal einen Stoß. Das Blättchen ist aber elastisch. Sobald es niedergebogen, und der Zahn vorüber ist, schwingt es in seine vorige Lage zurück, noch ehe der folgende Zahn auftrifft. So erzeugt jeder vorübergehende Zahn einen Stoß, und mit demselben einen Hin- und Hergang des Blättchens, also eine Doppelschwingung. Das Rad mag so schnell gedreht werden, als man nur immer will, so wird jedem Zahn doch immer eine Doppelschwingung entsprechen, sobald die Zähne nur in gehöriger Entfernung von einander stehen.

*) Annales de Chimie et Physique, Bd. 44. 337.

Die Schnelligkeit der Umdrehung hat man ganz in seiner Gewalt durch Schnuren und Räderwerk, das man beliebig anbringen kann. Savart befestigte zuerst eine Scheibe auf der Welle, welche 400 Zähne hatte. Eine Umdrehung der Scheibe gab also schon 400 Stöße. Er steigerte die Umdrehungen der Scheibe bis auf 10 in der Secunde, erhielt somit in einer Secunde 4000 Stöße. Der Ton wurde bis zu dieser Grenze natürlich immer höher und sehr rein. Sobald aber die Zahl der Stöße durch schnellere Drehung noch vermehrt wurde, erschien der Ton schwach und unbestimmt.

Savart wiederholte den Versuch nun mit einer größeren Scheibe von 720 Zähnen. Da bei dieser die Zähne weiter auseinander standen, waren die Schläge stärker und exakter von einander getrennt, folglich auch der Ton intensiver. Savart trieb die Schnelligkeit der Bewegung mit dieser Scheibe bis zu 24000 Doppelschwingungen in der Secunde.

Bei dieser extremen Geschwindigkeit war der Ton sehr fein, etwas undeutlich, aber dennoch hörbar. Hierbei machte man die merkwürdige Beobachtung, daß manche Personen diesen Ton hörten, Andere nicht. Trotzdem war Savart überzeugt, daß durch seinen Versuch die Grenze der wahrnehmbaren Töne noch nicht erreicht sei. Er glaubte, daß, wenn man Mittel fände, die Schläge noch mehr zu verstärken, man auch noch höhere Töne hören müßte.

Doch würden die Apparate zu solchen Versuchen zu kostbar und zu schwierig zu handhaben sein. Wir können uns mit dem gewonnenen Resultat auch begnügen. Wir haben dadurch erfahren, daß wir alle Töne hören und unterscheiden können, welche durch 7 bis 24000 Schläge oder Doppelschwingungen, also durch 14 bis 48000 einfache Hin- oder Hergänge per Secunde erzeugt werden. Einen Ton unter 7 Schwingungen hören wir ebenso wenig, als einen, der über 24000 hinaus liegt, es wäre denn, daß der Ton durch Mittel verstärkt werden könnte, die wir noch nicht besitzen.

Da wir aber durch diese Radsyrenen, wie leicht zu berechnen ist, noch mehr als 24000 Stöße erzeugen können, die wir trotzdem nicht hören, ja, da wir sogar die Erfahrung gemacht haben, daß schon nicht alle Menschen diesen äußersten hohen und feinen Ton hören, — so liegt darin der Beweis, daß die Grenze des höchsten Tones, folglich die Grenze der Hörbarkeit überhaupt nicht in den Körpern an sich, sondern in der Eigenthümlichkeit unseres Ohres zu suchen ist.

Für unser Ohr ist es gleichbedeutend, ob ein Körper mehr als 24000 Schwingungen, oder gar keine Schwingungen mehr macht. In beiden Fällen ist lautlose Stille für uns vorhanden. Für andere als menschliche Ohren ist gar nicht undenkbar, daß die Grenze der Hörbarkeit erst da beginnt, wo sie für uns zu Ende ist. —

Soviel hat Savart aber durch andere, ganz discrete Versuche festgestellt, die wir hier nicht verfolgen können, daß jedes Ohr noch den außerordentlich kleinen Zeitintervall von $\frac{1}{1000}$ Secunde sehr genau und deutlich unterscheiden kann, was einem Ton von 10000 Doppelschwingungen entspricht. Die höheren Töne sind zwar noch hörbar, aber nicht für Alle gleich gut und können auch nicht mehr so exakt berechnet und verglichen werden.

Bei diesen Versuchen haben wir am Ton schon zweierlei unterschieden, nämlich seine Höhe und Tiefe und seine Stärke oder Intensität.

Wenn wir mehrere tonerregende Instrumente mit einander vergleichen, so finden wir endlich noch, daß auch der Klang (Timbre) oder die Klangfarbe der verschiedenen Instrumente eine andere ist und erkennen darin das dritte charakteristische Unterscheidungszeichen der Töne.

Daß die Unterscheidung der Töne nach ihrer Höhe und Tiefe auf der Menge der Schwingungen beruhe, wußte man schon lange vor Savart. Einen Ton nennt man höher als einen anderen, wenn der ihn erzeugende Körper, in gleicher Zeit eine größere Anzahl von Schwingungen macht. In der Harmonie und der darauf gegründeten Theorie der Musik ist diese Höhe des Tones und sein Verhältniß zu anderen Tönen die einzige Eigenschaft, die in Betracht kommt.

Da sich dieses Tonverhältniß lediglich auf Zahlen gründet, welche die absolute Anzahl oder das relative Verhältniß der Schwingungen ausdrücken, so erkennt man schon hieraus, daß die Harmonielehre auf dem Fundament der Mathematik ruhen muß, und nur aus mechanischen Grundbetrachtungen folgerecht hervorgehen kann. In welcher Function dabei unsere Seele zunächst thätig sein muß, ist durch den berühmten Ausspruch von Leibnitz bezeichnet, den wir als Motto dieses Briefes gewählt haben: „Daß die Seele im Geheimen, sich selbst unbewußt, die Schwingungen zähle und so die Töne sich als Zahlen vorstelle und mit einander vergleiche". Die Consequenzen dieses Satzes, wie sie namentlich in neuester Zeit W. Drobisch entwickelt hat, sind erst später zu verfolgen.

Auf einen Zusammenhang zwischen Schwingungszahl des tonerzeugenden Körpers und Wellenlänge des tonfortleitenden Mittels, kann schon aus den Beispielen geschlossen werden, welche wir im vorigen Briefe über die Wellenentstehung gegeben

haben. Vorläufig sei auf diesen Zusammenhang nur aufmerksam gemacht.

Die zweite Eigenschaft des Tones, seine Stärke oder Intensität, hängt schon nicht von so einfachen Verhältnissen ab, als die Tonhöhe. Es treten hier eine ganze Reihe von Bedingungen zusammen. Die Intensität des erregten Schalles hängt theils ab von der Beschaffenheit des Körpers, namentlich von seinen Elasticitätsverhältnissen; theils von der Stärke der ursprünglichen Erregung; theils von der Art dieser Erregung.

Daß ein schlaff gespanntes Trommelfell keinen so intensiven Schall geben kann, als ein scharf gespanntes, dessen Elasticität durch äußere Spannung vermehrt ist, wird Jeder begreiflich finden. Daß die Intensität des Schalles — den man bei der Trommel noch keinen Ton nennen kann, obgleich er, wie bei der Pauke, dazu gemacht werden kann — zugleich davon abhängt, ob man stärker oder schwächer auf das Fell schlägt, und ob man sich dazu eines Holzstäbchens oder eines Paukenschlägels bedient, ist eben so klar.

Stärke und Art des Stoßes bestimmt die Weite der Ausbiegungen des tönenden Körpers, ändert aber Nichts an der Geschwindigkeit der Schwingungen. Denn zwei gleich lange Pendel schwingen — wenigstens annähernd — gleich schnell, ihr Schwingungsbogen sei groß oder klein. Die Intensität des Schalles hängt also von der Größe der schwingenden Bewegungen ab, die der Körper machen kann.

Daher muß eben ein langsam schwingender Körper größere oder weitere Schwingungen machen, d. h. stärker tönen, wenn seine Schwingungen gehört werden sollen. Eben so mußte auch der höchste hörbare Ton der Radsyrene durch größere Schwingungen, d. h. stärkere Stöße mit weiter auseinander liegenden Zähnen erzeugt werden, wenn man ihn noch deutlich hören wollte. Die Grenzen der Hörbarkeit ziehen sich folglich bedeutend enger zusammen, wenn die Intensität eine geringere ist. Daraus folgt, welchen großen Einfluß die Wahl des schallerregenden Mittels auf die Grenze der Hörbarkeit ausübt. Und dies gilt nicht nur für die Tonhöhe, sondern wie wir sehen werden, auch für die Entfernung, bis zu welcher der Ton gehört wird, also für die Stärke des fortgepflanzten Schalles.

Was der Klang der Töne sei, läßt sich weder beschreiben, noch definiren, man muß es eben hören. Es ist die Eigenthümlichkeit der unendlich verschiedenen Töne, wodurch diese, wenn auch an Höhe und Stärke einander vollkommen gleich, dennoch für jedes Ohr unterscheidbar sind. Es ist die Farbe oder Schattirung, die dem Tone Leben giebt, und ihn in scharfgezeichneter Individualität erscheinen läßt. Die Franzosen haben dafür die feine und glückliche Bezeichnung: Timbre, die Engländer das schwerfällige Quality. Wir bezeichnen diese Eigenthümlichkeit der Töne wohl am Besten mit Klangfarbe.

So wenig diese zu definiren ist, so wenig ist eigentlich auch eine Ursache zu erklären. Wir wissen nur, daß die Klangfarbe abhängt von der Struktur des tönenden Körpers, und daß sie von der Schwingungsart der Molekule bedingt ist. Bis auf den Grund verfolgen können wir aber diese Erscheinung nicht. Wir müssen uns mit Vergleichen, mit Vermuthungen begnügen, und damit ist in wissenschaftlicher Hinsicht so gut als Nichts geleistet.

Die Klangfarbe ist das höhere geistige Element des Tones, das, wodurch der ästhetische Genuß hauptsächlich bedingt wird, denn sie giebt uns eine Mannigfaltigkeit von Erscheinungen in einer Toneinheit. Sie ist es, worauf die Wirkung der einzelnen Instrumente so wie die des Orchesters basirt ist. Welcher Unterschied liegt im Klang einer Orgel, einer Geige, einer Glocke, eines Pianoforte, einer Pauke, eines Fagottes, einer Posaune, einer menschlichen Stimme. Ein geübtes Ohr hört sie aber doch alle miteinander und nebeneinander, selbst wenn sie Alle denselben Ton anschlagen.

Daß die Struktur der Körper dabei eine Rolle spielen muß, ist aus Folgendem erklärlich. Wir haben schon früher bemerkt, daß durch mechanische oder chemische Einwirkungen die Struktur und Elasticitätsverhältnisse sich ändern. Langfaseriges Schmiedeeisen verwandelt sich durch anhaltende Stöße in körniges Gußeisen. Silber wird durch Zusatz von Kupfer härter und elastischer. Eisen wird durch Entfernung seines Kohlenstoffes zu Stahl. Kautschuk wird durch Vulkanisiren, d. h. durch Imprägniren mit Schwefel, vollkommen elastisch.

Alle diese Struktur und Elasticitätsänderungen haben auch auf den Klang Einfluß, der beste Beweis, daß Beide im Zusammenhang stehen. Sobald ein Körper lange Zeit in gleicher Weise schwingt, ordnen sich seine Molekule nach und nach anders, wodurch diesen Schwingungen leichter entsprochen wird. Darum schwingt ein, oft in Schwingungen versetzter Körper, besser und er klingt auch reiner. Eine alte Geige klingt besser als eine neue, weil sie schon öfter gespielt wurde, d. h. länger in gleicher Weise vibrirt hat.

Daß die Schwingungsart der Molekule bei dem Klange eine große Rolle spielt, geht schon daraus hervor, daß der Klang mit der Reinheit des Tones in innigem Zusammenhang steht. Je reiner ein Ton, desto schöner und entschiedener seine Farbe.

Reinheit ist aber nichts Anderes, als Gleichförmigkeit der Schwingungen. Diese Gleichförmigkeit beruht theils auf der Art und Größe der Elasticität, die, wie wir wissen, eine doppelte ist, theils auf der Art der Schwingung, die nach dem vorhergehenden Brief sogar eine dreifache sein kann. Wir erfuhren bereits dort, daß gewöhnlich nur eine Schwingungsart die vorherrschende ist, während die anderen, zum Nachtheil der Reinheit des Tones, sich nie ganz beseitigen lassen.

Dasselbe gilt von der Klangfarbe. Diese ist eine andere für Körper mit innerer oder natürlicher Elasticität, (Glocken, Scheiben, Stimmgabeln, Stäbe) eine andere für Körper mit äußerer oder vergrößerter Elasticität, (Saiten, Pauken, Trommelfelle) endlich eine andere für die Körper, bei welcher beide Elasticitäten thätig sind und deshalb gewöhnlich auch den unreinsten oder unbestimmtesten Ton geben. Denn von vorn herein ist schon nicht wahrscheinlich, daß die Schwingungen der einen Elasticitätsart vollkommen gleichartig seien mit denen der anderen Art.

Daraus ist erklärlich, warum man durch den Namen Glockentöne nicht nur den Grad der höchsten Reinheit, sondern auch eine ganz charakteristische Klangfarbe bezeichnet. Warum ferner Darmsaiten, bei denen die Spannungselasticität allein wirkt, den Metallsaiten vorzuziehen sind, in welcher, da sie zugleich dünne Metallstäbe sind, sich beide Arten der Elasticität geltend machen. Deshalb ist aber auch die Klangfarbe der Darmsaite eine viel charakteristischere, als die unbestimmte gemischte Farbe der Metallsaiten, die an verschiedene andere Klänge erinnert.

Wenn man bedenkt — sagt Dove in Bezug darauf — wie vielseitig die menschliche Stimme im Verlauf des Lebens in Anspruch genommen wird, so ist es wohl einzusehen, daß zu den natürlichen Verhältnissen ihres Apparates, nach und nach künstliche Spannungen hinzutreten müssen, wodurch die Stimme jene eigenthümliche Frische verliert, die uns in Kinderstimmen mit allem natürlichen Reiz unbewußter Schönheit entgegentritt.

Diese eigenthümliche Frische ist eben der Timbre, der uns namentlich auch an jugendlichen Sängerinnen entzückt. Er liegt lediglich in den Spannungs- und Schwingungsverhältnissen ihrer Stimmbänder, die bekanntlich sogar durch leidenschaftliche Erregung, durch Freude, Angst, Zorn ꝛc. andere werden können.

Hier stehen wir an einer jener wunderbaren Grenzen, wo das Geistige herüberragt in das Gebiet des Körperlichen. Deshalb haben wir die Klangfarbe das höhere, geistige Tonelement genannt. Durch die Klangfarbe giebt sich uns einestheils die Körperwelt als ein unendlich Verschiedenes und Mannigfaltiges zu erkennen. Es sind Schwingungen die wir hören und zählen — und doch wie fein in ihren Nüancen, wie ergreifend in ihren Wirkungen. Durch die Klangfarbe geben sich uns die Körper gleichsam als Individuen zu erkennen, die alle eine verschiedene Stimme im großen Weltenchor haben, die alle verschieden klingen und singen und doch alle nach gleichen Gesetzen. Das ist eine Einheit in der Mannigfaltigkeit, die wir wohl empfinden, aber nicht im Einzelnen ergründen können.

Und durch die Klangfarbe giebt sich uns die innere, die Geisteswelt zu erkennen. Ich höre am Klang der Stimme, ob Haß oder Liebe zu mir spricht, ob Freude oder Schmerz die Brust bewegt. Beide können die Farbe sogar ganz verwischen — die Stimme kann tonlos werden, ja sie kann im höchsten Moment der Lust oder des Schmerzes ersticken, verlöschen. Das sind in letzter Instanz wohl Nichts als Schwingungs- und Spannungsänderungen der Molekule — aber wer will läugnen, daß hier noch rein geistige Elemente die bewegenden, die herrschenden sind?

Hier ist einer jener großen Interferenzpunkte in der Natur, die uns die Einheit, die Untrennbarkeit von Geist und Materie predigen. Hier ist jener Klang, von dem unser Rückert singt:

> Wer den Ton gefunden
> Der im Grund gebunden
> Hält den Weltenfang,
> Fühlt im großen Ganzen
> Keine Dissonanzen,
> Lauter Uebergang!

(Schluß des vierten Briefes.)

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

Moritz Brosig, Op. 11. Drei Präludien und zwei Postludien für die Orgel zum Gebrauch beim Gottesdienste. — Breslau, bei F. E. C. Leuckart. Preis 15 Ngr.

— — —, Op. 12. Präludium in G-Dur, Präludium zu dem Liede: „O Traurigkeit, o Herzeleid". Präludium und Fuge in A-Moll. — Ebend. Preis 20 Ngr.
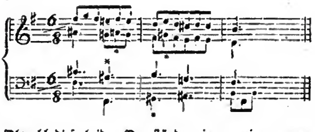
Eine häufige nicht erfreuliche Erscheinung bei vielen Orgelcompositionen liegt in dem Uebergewicht des rein technischen Theiles zu seinem nur schwach vertretenen geistigen Inhalte. Oft ist der letzte in einer

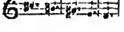
so geringen Dosis verabreicht, daß der Zweck der Tonkunst: „Gemüthsleben in Tönen wiederzugeben" theilweise ganz aufgehoben, und die Sache selbst zu einem todten Mechanismus, zu einem reinen Tonfigurenspiel herabgezogen wird. Bei einem Instrumente wie der Orgel mit ihrem starren, unbiegsamen Tone, welcher überdieß einer feineren Schattirung des Gefühlsausdruckes im tonlichen Elemente beraubt ist, sollte vorzugsweise durch Eigenschaften der Compositionen nach ihrer Gefühlsseite und melodischen Richtung hin gesucht werden, jene, in der Construction dieses Riesen-instrumentes tief begründete Schwäche, wenn auch nicht zu beseitigen, doch weniger fühlbar erscheinen zu lassen. Hierzu sind in geistiger Beziehung wie schon erwähnt: vorwaltende edle Melodien in Verbindung mit einem reichen Gefühlsinhalte, so wie nach materieller Seite hin zweckentsprechende Abwechselung und Combinationen der verschiedenen Register unter einander, die besten Mittel. Die früher erwähnten Schattenseiten so mancher Orgelcompositionen könnten allenfalls ihren Erklärungsgrund in dem, diesem Wirkungskreise vorzugsweise nöthigen Aneignen aller jener Musikformen, welche in technischer Hinsicht als Hauptaufgabe ausschließlich das nur thematische Durchführen eines kleineren musikalischen Gedankens (beim Präludium) oder eines größer ausgeführten (bei der Fuge) verlangen, finden; dürfte aber keineswegs als Entschuldigung den, dieser Kategorie zugehörenden Compositionen dienen, denn dem Componisten, mag er für Theater oder Kirche, für Orchester oder Orgel thätig sein, muß unter allen Umständen nur „ein Princip" als Ursache des Kunstschaffens gelten: der innere Drang, das Empfundene in Tönen verkörpert wieder zu geben, um so dieses innerlich Gefühlte zur Erscheinung zu bringen. —

Referent Dieses ist in der sehr angenehmen Lage, die angezeigten Compositionen des verdienten Breslauer Domorganisten Hrn. Brosig von diesem Vorwurfe nicht nur frei zu sprechen, sondern denselben, ihres reichen, oft tiefbewegten Tonlebens, mit Beibehaltung der strengsten thematischen Durchführungen wegen, den vollsten Beifall der wohlverdienten Anerkennung zu zollen. Gleich Nr. 1 des Op. 11, ein Präludium in F-Dur, in lyrischem Charakter gehalten, macht in seiner Natürlichkeit und Faßlichkeit einen sehr befriedigenden, wohlthuenden Eindruck, und gleich bei der ersten Durchsicht nimmt dasselbe für sich ein. Der, zwei Tacte enthaltende Grundgedanke zieht sich beinahe ununterbrochen auf verschiedenartigste Weise durch das ganze Tonstück hindurch und erfüllt so den Zweck eines Präludiums vollständig. Das nachfolgende Präludium, Nr. 2, C-Dur, 4/4 Tact, hat als Thema einen schon ausführlicheren Gedanken, der eben so fließend als interessant später in der linken Hand und dem obligaten Pedale wiederkehrt, und dessen einzelne Bestandtheile ebenfalls sehr zweckmäßig, unter anderem S. 5 zu einer Engführung verwendet werden. Das dritte Präludium in Es-Dur, nur 21 Tacte enthaltend, reiht sich seinen Vorgängern würdig an. Die beiden in diesem Hefte nun folgenden Postludien, obwohl nicht ausgedehnt, bilden ebenfalls, jedes für sich, ein abgeschlossenes Ganze. Das erste, F-Moll, der Tonart und dem Inhalte nach elegisch gehalten, in dem Gange nach dem verwandten As-Dur und in den hierauf folgenden Nachahmungen (im dritten System) besonders sympathisch wirkend, ist in seiner ungezwungenen melodischen Stimmführung und dem festgehaltenen Charakter eben so wirksam an seinem Platze, als es das nachfolgende in C-Dur, C-Tact, mit seinen kräftigeren Rhythmen, seiner schnelleren Bewegung und dem heiteren, freudigeren Inhalte ist. —

Scheint nun in diesem Op. 11 der Verfasser dem Bedürfniß nach gediegenen, nicht zu schwer ausführbaren Compositionen absichtlich nachgekommen zu sein, und hat er dieses Ziel gewiß vollkommen erreicht, so giebt er dagegen in seinem, Spohr gewidmeten, Op. 12, namentlich in den Nummern 2 und 3, Compositionen, die man in der That den besten in diesem Fache erschienenen zur Seite setzen darf. —

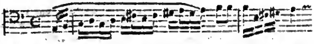
In dem Präludium Nr. 1, G-Dur, 6/8 Tact, mit seinem beinahe idyllischen Charakter und dem pastorellartigen Anfange liegt ein ganz eigenthümlich-poetischer Zauber, der eine gewisse Geistesverwandtschaft mit Bach's herrlicher Pastorella in F-Dur, aber ohne jede Reminiscenz, in mir wach rief. Die früher erwähnten trefflichen Eigenschaften finden sich hier eben wieder vor, nur enthält dasselbe nach meinem subjectiven unmaßgeblichen Gefühle zwei Tacte, die mir, gegenüber dem fließenden Gange des früheren, etwas gezwungen erscheinen. Diese beiden Tacte sind die folgenden:



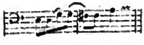
Obwohl diese beiden Querstände, ais—a, gis—g, nur im Durchgange und auf den schlechten Tacttheil kommen, behalten dieselben doch noch so viel Herbes und Störendes, daß ich für mich diesen Umstand durch die im Alt vereinfachten Noten: 

lieber ganz beseitigen würde. Daß Hrn. Brosig, ein Künstler, der mit klarem Bewußtsein an seine Werke geht, diese Rüge nicht trifft, braucht wohl keiner Erwähnung; ich sprach in diesem Falle eben nur meine subjective Meinung aus, die ich durch jene vorgeschlagene Veränderung nur zu motiviren suchte. Das Vorspiel zu dem schönen Choral: „O Traurigkeit, o Herzeleid", in äolischer Tonart, zeichnet sich durch jene tiefe Innerlichkeit aus, die sich selbst nach einmaligem Anhören bleibend dem Gemüthe einprägt. Ohnerachtet der bei dieser musikalischen Form herkömmlichen, auch hier angewendeten vielen kunstreichen Nachahmungen und interessanten harmonischen Verwebungen steht doch die Choralmelodie äußerst durchsichtig und, wie es sein soll, als Mittelpunkt des Ganzen da; der Inhalt der contrapunktirenden Gegenmelodien ist ferner dem des „Cantus firmus" so adäquat, daß diese schöne Arbeit wie aus einem Gusse erscheint und einen tiefen Eindruck in dem hierfür empfänglichen Gemüthe hervorrufen muß.

Das Präludium Nr. 3 in A-Moll, C-Tact, mit seinem etwas düsteren Charakter und den (Seite 9, die ersten sechs Tacte) sich mächtig drängenden, auf etwas bedeutsam Folgendes hinweisenden Harmonien, leitet zweckentsprechend zu dem, vom Pedale vorzutragenden Fugenthema:



Gleich während der ersten Beantwortung dieses fließenden und zugleich energischen Themas nimmt das Pedal ein obwohl kleines, im Verlauf des Stückes aber bedeutsam wirkendes, den Principien des doppelten Contrapunktes entsprechendes Motiv auf:

 zu dem sich später die noch sehr wirksame Figur: 

gesellt. Nach den in vollständig polyphoner Form sich immer mehr drängenden Harmonien gewinnt das Thema nach dem Orgelpunkte auf g (Seite 12) in einer nun etwas freieren Bearbeitung neue Bedeutung und neuen Reiz; namentlich mächtig wirkt die Stelle, wo das Thema im Pedale mit e eintritt und wo dieser Grundton als harmonischen Ueberbau sich des kleinen Nonenaccordes bedient (Syst. 3). Hieran schließen sich zwei Tacte von beinahe symphonieartiger Verwendung, die ebenfalls von sehr guter Wirkung sind. Endlich folgt auf dem Grundtone a ein Orgelpunkt mit den zweckentsprechenden üblichen Engführungen, worauf noch äußerst wirksam eine, dem Thema entsprechend gebildete, scalaartige Figuration, vom tiefsten a des Pedales bis zum zweigestrichenen hinauf, in Verbindung mit sehr wirksamen Harmonien, einen eben so großartigen als würdigen Beschluß des Ganzen macht.

Zu berichten sind folgende Druckfehler: in Op. 11, Seite 6, Tact 3 nehme man im Tenor statt h, b. S. 9, Syst. 3, T. 2 sind in der Unisonostelle zwei Noten versetzt. S. 11, Syst. 5, T. 1 nehme man in der Oberstimme statt c, d. In Op. 12, S. 5, Syst. 2, T. 5 muß in der Oberstimme vor die zweite Achtelnote fis ein Auflösungszeichen kommen. S. 8, Syst. 2, T. 3 ist vor die Note f, so wie Syst. 3, T. 4 vor die Note g in der linken Hand ein Kreuz zu setzen. Uebrigens sind beide Werke schön und sauber gestochen, und verdient die Leuckart'sche Verlagshandlung ihres lebhaften Bemühens für Verbreitung gediegener Kirchenmusik wegen lobende Erwähnung.

So sind denn die besprochenen neuesten Orgelcompositionen des Hrn. Brosig auf's Wärmste dem musikalischen Publikum empfohlen. Wie ich erfahren, ist jetzt schon, ohnerachtet der erst kurzen Zeit der Herausgabe, eine zweite Auflage nothwendig. Schließlich noch die Bemerkung, daß Hr. Brosig vom Cardinal-Fürstbischof in Anerkennung seiner musikalischen Verdienste den Titel eines Oberorganisten erhielt.

Hohenelbe, am 1sten August.

Heinrich Gottwald.

J. G. Töpfer, Sonate für die Orgel. Neue Auflage. — Erfurt, Langensalza und Leipzig, bei Gotth. Wilhelm Körner. Preis 15 Sgr.

„Der erste Satz dieser (dreisätzigen) Sonate ist eine ältere, jedoch bisher noch ungedruckte Composition des Verfassers. Er bediente sich derselben vorzüglich bei Orgelrevisionen und zwar gleichsam als Probirstein für die Wirkung und Ansprache der neuen Orgeln." Diese der Composition beigedruckte Bemerkung deutet auf den Gesichtspunkt hin, von welchem aus dieselbe von der Kritik zunächst in's Auge gefaßt werden muß. In Folge eines sehr passagenreichen Styles ist die vorliegende Sonate in der That ein vortreffliches Mittel, um nicht nur Instrumente zu probiren, sondern auch die Finger- und Füßefertigkeit des Spielers an den Tag zu bringen. Zu solchen Zwecken jedoch schreibt man in der Regel keineswegs „Sonaten". Nun ist zwar der vorliegenden Composition musikalischer Gehalt nicht geradezu abzusprechen, gleichwohl erscheint derselbe einmal etwas veraltet, sodann aber nicht eben bedeutend. Die Behandlung des Instruments ist allerdings eine freie, die Musik selber schmeckt jedoch nach Zopf, denn die Passagen sind abgenutzt, die Melodien aber an und für sich ohne Reiz

und nur durch geschickte contrapunktische Umgebung zum Anscheine größerer Bedeutsamkeit erhoben. Die Arbeit und formelle Haltung der Sonate ist tadellos, auch wird ihr Vortrag von Wirkung sein; dem Besten, was selbst in neuerer Zeit auf dem Gebiete der Orgelcomposition, z. B. von Ritter in Magdeburg, geleistet worden ist, darf sie gleichwohl sich nicht gleich stellen. T. U.

Neues deutsches Orgel-Magazin. Vollständiges praktisches Handbuch zur Förderung eines vollkommenen Orgelspiels bei allen Theilen des öffentlichen Gottesdienstes, in noch ungedruckten Tonstücken jeder Form und Gattung von den besten Meistern der Gegenwart und Vergangenheit unter Redaction eines Vereins tüchtiger Orgelmeister herausgegeben von der Heinrichshofen'schen Musikalien-Handlung in Magdeburg. Band I. Lief. II. Pr. 10 Sgr. netto, Ladenpreis 17½ Sgr.

Man hat in neuerer Zeit vielfach die Bedürfnisse der Orgelspieler zu befriedigen gesucht, und neben der Anwendbarkeit beim öffentlichen Gottesdienst zugleich die Uebungszwecke in der Auswahl der Tonstücke im Auge gehabt. Es haben aber dergleichen Sammelwerke immer eine Klippe zu vermeiden, die darin besteht, daß nicht einerseits das rein Didaktische zu wenig planvoll und für praktische Zwecke zu ungenügend sei, andererseits daß das Verhältniß des Mustergültigen zu dem bloßen Uebungsmaterial in erwünschter Weise sich gestalte. Denn häufig begegnet es, daß zu wenig Rücksicht genommen ist theils auf Auswahl der Tonstücke an und für sich, theils auf minder Selbstständige und Erfahrene, deren Entwicklung durch Fehlgreifen leicht problematisch gemacht wird. Es ist immer eine schwierige Sache, viele Zwecke auf einmal zu befriedigen, was doch meist bei derartigen Werken geschieht. Das vorliegende Heft 2 der erwähnten Sammlung giebt keine Veranlassung, daß irgend eins der eben ausgesprochenen Bedenken auf dasselbe Anwendung erleide. Die Tendenz des Werkes „Materialien jeder Art des Orgelspiels zum Privatstudium, zur weiteren Ausbildung des Organisten und zum Gebrauch beim Gottesdienst in sich aufzunehmen" ist in befriedigender Weise zur Ausführung gebracht, indem es mit älteren und neueren Tonstücken abwechselt, und bald Größeres, bald minder Ausgeführtes bietet, wie es die verschiedenartigen Zwecke erheischen. Möge die Verlagshandlung fortfahren in diesem Sinne zu wirken. — Em. Klitzsch.

Aus Frankfurt a. M.

Musikalische Revue vom 10ten März bis zum 10ten August 1852.

(Fortsetzung.)

Ein langes Gastspiel eröffnete Frau Gundy-Reuther. Sie gab die Fides, Martha, Autonina, wie überhaupt die unvermeidlichen Rollen, womit das Publikum Jahr aus Jahr ein haranguirt wird. Ihre voluminöse Stimme, die Kühnheit, um nicht zu sagen die Verwegenheit ihres Vortrags und Spiels errangen ihr den Beifall der Majorität. Auf den Grund gehend wird man aber gestehen müssen, daß sie des Guten zu viel thut und so bei leidenschaftlichen Extremen das Grundprincip des Tragischen „im höchsten Schmerze schön zu sein" gänzlich aus den Augen verliert. Dies gilt namentlich von ihrer Fides. Im lyrischen Cantabile mangelt ihr Schmelz und Poesie (die „letzte Rose" z. B. trug sie mit zu viel theatralischem Pathos vor), welches bei ihren herrlichen Mitteln sehr zu bedauern ist. Andere Gäste sind die Tenore Greiner und Wieser, beide noch Anfänger mit colossalen Stimmen. Der Erstere berechtigte als Stradella und Jacob Friburg zu Hoffnungen, die nur durch Studium erfüllt werden müssen, der Letztere imponirte als Sever durch sein riesenmäßiges Organ dermaßen, daß kein anderes Urtheil aufkommen kann. Geschieht hier das Rechte, oder vielmehr — kann es angebracht werden — so steht der Dynastie unserer Tenoristen eine fürchterliche Revolution bevor.

In diesem Augenblicke gastirt die Sängerin Frau Beck-Weichselbaum, die Gattin unseres geschätzten Baritonisten. Als Bravoursängerin ersten Ranges anerkannt, hat sie als Norma, wenn auch nicht Sensation erregt, doch allgemeine Anerkennung ihrer seltenen Verdienste gefunden. Eine Auseinandersetzung ihres Gesanges käme in der musikalischen Welt zu spät, weshalb es genüge zu sagen, daß diese Sängerin nach langer Pause mit rühmlichem Erfolge wieder in's dramatische Leben getreten ist.

Gleichzeitig mit den Komikern Scholz und Grois gastirte lange Zeit hindurch die italienische Operngesellschaft. Unsere deutsche Oper existirte nicht mehr. Ob das in Folge innerer Bühnenverhältnisse oder eines faux pas geschehen, ist nicht an mir zu entscheiden. Kurz „das Heer ist da und Philipp nicht", und an mir ist nur zu berichten.

Eine Aufzählung aller der italienischen Opern, die wir aus dem Deutschen schon zur Genüge kennen, ist unnöthig. Die einzige Novität darunter war Dom Pasquale von Donizetti, worin nur die Titelrolle von Signor Zucconi mit Auszeichnung gegeben wurde. Ein Buffo mit Entfaltung eines na-

türlichen Humors ohne alle Uebertreibung. Wenn ich Zucconi als Buffo, Armandi als Helden-Tenor und Gestalt (nur noch Anfänger), und den lyrischen Tenor Brignoli mit geschmeidigem Vortrag und freiem hohen A, und dazu noch ein gutes Ensemble, worin Niemand zu dominiren strebt, hervorhebe, so glaube ich des Lobes zur Genüge gespendet zu haben. Sängerinnen wie Signora Viola und Lesnievska werden gegen unsere deutschen Coriphäen noch immer im Genitiv stehen. Aber da war des Jubels und Hervorrufens kein Ende, obgleich (sonderbarer Widerspruch) die Häuser fast immer leer blieben. Es war als hätten wir so etwas noch niemals gehört, und das deutsche Publikum documentirte wieder einmal recht, daß es „eine unzärtliche Mutter, nur dem Auslande hold" sei. Ein solcher Paroxismus ist mir in den Annalen der Theaterwelt noch nicht vorgekommen. Aber nicht allein von den Unwissenden ausgehend, die weder Musik noch Italienisch verstehen, sondern selbst von vielen unserer Allwisser, die das Gras wachsen hören. Und das ist was mir Kummer gemacht hat! Weil — wie es heißt — Italien das Mutterland der Tonkunst ist, weil eine Truppe Sänger aus diesem Mutterlande zu uns über die Alpen gekommen, weil sie in fremder Sprache vortragen (worin der deutsche Chor recht ehrlich drein sang), weil ein junger Maestro di Capella seine Opern par coeur dirigirte, wacker mit dem Stabe um sich schlug, und wohl auch selbst mit sang oder soufflirte, weil die Allegro übermäßig schnell genommen wurden (wobei man die verlorenen Worte, Noten und Figuren entweder nicht gewahrte oder nicht beachtete), weil man bis an die Lampen vortrat, und am Schluß der Ensembles oder Finales alle Register zog, wobei die Pauken, Trompeten und große Trommel ihre Schuldigkeit thaten — — deshalb also Alles rein vergessen, was die deutsche Kunst auf unseren Bretern jemals dargeboten hat? Und so gebar ein Paroxismus den anderen, denn er ist ansteckend wie die Grippe, und deshalb wurde es Ton im italienischen Theater à tout prix zu rasen. Wer es nicht that, galt für einen Unwissenden, und deshalb mußte Jeder seine Ehre retten.

Aber die alte Zigeunerin Viarda sagt: „Wird man wo gut aufgenommen, muß man ja nicht zwei Mal kommen". Deshalb nahm dieser Paroxismus beim zweiten Cyclus, der wenige Tage nach dem ersten folgte, wesentlich ab, oder wenn man bei gänzlich mißlungenen Darstellungen wie Barbier von Sevilla, Norma u. A. noch tapfer in die Hände schlug, so geschah es lediglich der Consequenz wegen und um sich nicht zu blamiren. So viel aber ist gewiß, würden unsere deutschen Sänger solche Opern auf ähnliche Weise aufgeführt haben, Publikum und Kritik würden unbarmherzig über sie hergefallen sein. Trotzdem wird jeder Unparteiliche die wirklichen Verdienste dieser Gesellschaft anerkennen, die nebst oben Berührtem hauptsächlich in einem eifrigen Streben lagen. Aber man muß auch nur unparteiisch sein, und von diesem Gesichtspunkte ausgegangen, hätte man diese Gesellschaft gewiß freundlich und nachsichtsvoll aufgenommen. Mehr aber hatte sie keineswegs in Anspruch zu nehmen. Was über diesen Gegenstand ein seiner unparteilichen Gesinnung wegen geschätztes hiesiges Blatt weiter sagt, nehme ich wörtlich auf, weil es gleichsam meine Gesinnung documentirt.

„Um so glänzender war die Satisfaction für unsere deutsche Oper, als sie nun mit Fidelio, Tell, Figaro und Schweizerfamilie hervortrat, und — bei nun mehr besetzten Häusern — sich ein herzlich inniger Beifall geltend machte.

Aber was soll man dazu sagen? Wo ist die Wahrheit, wo die Lüge? Kann ein Beifall den Künstler ehren, der Tags zuvor mit Unreinheit und Donatschnitzern u.s.w. buhlte? Aber weshalb nicht? Wir müssen annehmen, daß unser Publikum bei dem deutschen Sänger das Gediegene erwartet, weshalb der Splitter bei ihm mehr Tadel verdient, als bei dem Italiener, bei welchem es nur den Schaum oder Schimmer, das sottile peso voraussetzt, ein ganzer Balken. Und mithin fiele dann auch der dem deutschen Sänger weniger gezollte Beifall schwerer in die Wage als bei den Italienern der Enthusiasmus. In dieser Logik liegt die einzige Ehrenrettung für das deutsche Publikum. Wäre der Schluß unrichtig, — dann wäre freilich Hopfen und Malz verloren!"

(Schluß folgt.)

Leipziger Musikleben.

Theater.

In einer am 20sten d. M. stattgehabten Aufführung von Meyerbeer's Robert hörten wir außer Frl. Fastlinger (Alice) auch Frau Howitz-Steinau (Isabella) als Gastin. Mehr als in der etwas eintönigen Schweizerfamilie ist einer Sängerin im Robert Gelegenheit geboten ihre Mittel zu entfalten, und Frl. F. erschien uns auch als Alice in einem viel vortheilhafteren Lichte, als in ersterer Partie. Litt auch ihr Vortrag der Cavatine im ersten Acte etwas an Kälte, so daß dieses dankbare Stück ziemlich wirkungslos vorüber ging, so steigerte sich doch im Verlaufe der Oper sowohl Gesang als Spiel und erreichte in dem großen Trio des fünften Actes seinen

Höhepunkt. Diese letzte Scene bekundete die schöne Befähigung der jungen Dame, und es ist zu wünschen, daß der ihr gespendete Beifall ihre theilweise Befangenheit und die daraus entstehende Kälte in ihrem Gesange bei künftigen Leistungen ganz überwinden möge. In Frau Howitz-Steinau lernten wir eine sehr brave Coloratursängerin kennen. Diese Dame besitzt neben einer äußerst biegsamen und weichen Sopranstimme und einer sehr vortheilhaften Persönlichkeit eine gute Ausbildung der natürlichen Mittel, einen vortrefflichen Triller und gewandte Coloratur. Die Partie der Isabella ist ganz geeignet diese Vorzüge geltend zu machen, und nachdem die Sängerin in der großen Arie des zweiten Actes eine anfängliche Aengstlichkeit überwunden hatte, wußte sie das an diesem Abende etwas kalte Publikum zu rauschendem Applaus hinzureißen. Frau Howitz-Steinau war bereits vor einigen Tagen als Lady Henriette in der Martha aufgetreten, doch war die Isabella die erste Partie, in der wir sie sahen. Wie man sagt, beabsichtigt die Direction diese beiden Sängerinnen zu engagiren, was zum Besten unserer in letzter Zeit sehr herabgekommenen Oper wohl zu wünschen wäre. Nicht unerwähnt dürfen die Leistungen unserer einheimischen Sänger an diesem Abende bleiben. Hr. Widemann verdient als Robert alle Anerkennung, und wenn er auch nicht ganz bei Stimme zu sein schien, so gelang es ihm doch, seine Rolle zu allgemeiner Befriedigung durchzuführen. Hrn. Schott's Bertram war im Gesang wie im Spiel sehr anerkennenswerth, und wir können diese Partie als das Beste bezeichnen, was wir bis jetzt von diesem von der Natur reich begabten Sänger gehört haben. Auch Hr. Schneider (Raimbaud) verdient in seiner kleineren Partie lobende Erwähnung, und besonders ist es dankenswerth, daß seit seinem Engagement das komische Duett mit Bertram im dritten Acte nicht mehr wegbleibt. Dieses mit vieler Feinheit ausgeführte Musikstück schien unser Publikum nicht sehr anzusprechen, denn trotz der trefflichen Ausführung blieb dieses kalt. — Die Vorstellung war im Allgemeinen eine bessere, als wir sie jetzt hier gewohnt sind, es wurde mit sichtlicher Liebe und Hingebung gespielt und gesungen, das Orchester bewährte seinen alten Ruhm und auch die Chöre thaten ihr Möglichstes. Schlimm ist es, daß das Orchester immer noch nicht so vervollständigt ist, um den modernen Anforderungen vollkommen genügen zu können. Der Mangel der Baßclarinette stellt sich bei einer Meyerbeer'schen Oper immer sehr störend heraus, denn das Einziehen dieser Stimme in die Clarinetten und Fagotts hat, namentlich bei letzteren, oft gar seltsame Töne zur Folge, deren Wirkung weit ab von Dem liegen, was der Componist beabsichtigte. Ein Fortschritt ist es dagegen zu nennen, daß man jetzt ein englisches Horn hat, und daß die Gnaden-Cavatine nicht mehr von dem mageren und schwindsüchtigen Geigenpizzicato, sondern von einer Harfe begleitet wird. — Charakteristisch für das Publikum, welches durch die niedrigen Preise in die Bonsvorstellungen gelockt wird, ist es, daß die wirklich guten Leistungen der Sänger an diesem Abende ziemlich unbeachtet blieben, und daß erst nach dem dritten Acte — die Solo-Tänzerin, Frl. Roth aus Hamburg, gerufen ward.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements &c. Der Bassist Formes wird in Berlin zu Gastrollen erwartet.

In Berlin sind zwei Schwestern, Mathilde und Johanna Körner, erstere als Pianistin, letztere als Violoncellistin, öffentlich aufgetreten und haben dem Vernehmen nach sehr gefallen. Sie beabsichtigen eine Kunstreise durch Deutschland zu machen.

Am 28ten August wird der Pianist Krüger unter Mitwirkung der Frau von Strantz und des Hrn. Roger im Saale der Berliner Singacademie ein Concert geben.

Die französischen Sänger Lavasseur, Laborde und Frl. Cornelli haben in Hamburg in den Hugenotten als Marcel, Raoul und Valentine gastirt, jedoch den allerdings etwas hoch gespannten Erwartungen nicht ganz entsprochen.

Bei dem Auftreten Roger's in der Favoritin in Hamburg haben die Damen Garrigues und Molendo die sehr überflüssige ächt deutsche Artigkeit gehabt, die Scenen, in welchen sie mit dem berühmten Gaste zusammen zu wirken hatten, in französischer Sprache zu singen, während alles Andere deutsch gesungen wurde. Welche Idee müssen solche babylonische Sprachverwirrerinnen von ihrem Berufe, ein Kunstwerk zur Darstellung zu bringen, wohl haben!

Am 16ten d. M. hat Sophie Cruvelli in Wiesbaden mit vielem Beifalle ein Concert gegeben.

Lavassenr gastirt jetzt mit einigen andern Mitgliedern der französischen Oper in Hamburg, gefällt aber wenig. Man findet begreiflicherweise seine Stimme zu sehr passirt. Wir haben immer das Glück, aus Paris die ausrangirte Waare zu erhalten!

Musikfeste, Aufführungen. Schumann's Peri wird am 8ten September unter der Leitung Schindelmeissers in Wiesbaden zur Aufführung kommen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die Pianistin Camilla Pleyel ist vom Papste zum außerordentlichen Mitglied der Academie der heiligen Cäcilie in Rom ernannt worden.

Musikdirector Neithardt in Berlin hat vom Kaiser von Rußland den Stanislaus-Orden erhalten, weil der Domchor, bei dem während der Anwesenheit des Kaisers in Berlin stattgehabten griechisch-katholischen Gottesdienste mitgewirkt hat.

Todesfälle. Graf d'Orsay, kürzlich erst vom Prinz-Präsidenten zum Oberintendanten der schönen Künste ernannt, ist zu Paris gestorben. Er soll ein allseitig gebildeter und in mehreren Künsten erfahrener Mann gewesen sein.

Vermischtes.

Spohr's Jessonda hat in Breslau nach längerer Ruhe entschiedenes Glück gemacht. Die Darstellung war eine sehr gelungene und besonders soll Frau Moritz als Amazilly entzückt haben.

Von J. C. Eschmann werden demnächst einige neue Werke bei Luckhardt in Cassel erscheinen. Es sind dieß: Concert-Etude Op. 13, Frühlingsblüthen, 8 kürzere leichtere Phantasiestücke Op. 14, Lyrische Blätter, zweite Sammlung Op. 15 und Lebensbilder, Album von 12 Charakterstücken.

Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater kam kürzlich Auber's beliebte Oper: des Teufels Antheil zur Aufführung. Die Hauptrolle (Carlo Broschi) wurde von Frau Küchenmeister-Rudersdorf mit entschiedenem Beifall gegeben. Die Direction dieser Bühne hat übrigens die Idee, auch die große Oper in ihr Bereich zu ziehen, aufgegeben.

Französische Blätter fabeln von einer Oper Undine vom russischen Componisten und Adjutanten des Kaisers Leloff (wahrscheinlich Lvoff), welche in Berlin und einigen anderen deutschen Städten mit großem Beifall gegeben worden sei. Allerdings existirt von Lvoff auch eine Oper Undine, jedoch ist diese noch auf keinem deutschen Theater gegeben worden und die französischen Journalisten verwechseln diese mit der bekannten Lortzingschen Oper.

Bei dem Düsseldorfer Gesang-Wettstreit gewann der Männergesangverein von Neuß unter Fr. Hartmann's Direction den ersten Preis durch Julius Otto's „langen Magister". Auch ein anderer Preis, dem die dortigen Maler für ein ohne alle Vorbereitung gesungenes Lied aussetzten, wurde demselben Verein nach dem Vortrag von J. Otto's „Reites Dirndel" aus dessen Gesellenfahrten zuerkannt.

Die Stadt Abbeville errichtete dem Componisten Lesueur auf ihrem Hauptplatz ein Denkmal, das am 10ten August feierlich enthüllt wurde. Die Academie der schönen Künste hatte dazu eine Deputation abgeschickt; Ambroise Thomas, Mitglied des Instituts, hatte eine Cantate componirt; der Maire der Stadt, Carsile, gleichfalls vom Institut, sowie ein Schüler Lesueur's, Elwart, hielten Reden. Am Abend war auf dem Stadthaus ein Gastmahl, dem die Wittwe und Tochter des Gefeierten beiwohnten. Ein musikalischer Wettkampf eigenthümlicher Art machte den Beschluß. 15 Stadt- und Landmusikchöre, sowie die Musikcorps eines Curassier- und Linienregiments begannen einen Instrumental-Wettstreit. Den Hauptpreis, eine goldene Denkmünze mit Lesueur's Bildniß, erhielten die Boulogner. Eine zweite goldene Denkmünze bekam, als besonderen Preis, die Musik des 48sten Linienregiments; andere Preise erhielten die Städte Amiens, Hesdin rc. — Die deutschen Musikfeste haben offenbar als Vorbild dieses französischen Festes gedient. Charakteristisch ist, daß die Franzosen die Vocalkämpfe unserer Liedertafeln in einen Instrumental-Musikkampf transponirt haben. Dieß entspricht durchaus dem Charakter der französischen Musik wie dem des Volkes überhaupt.

Der Oberregisseur Marr aus Hamburg ist zum artistischen Director des Weimar'schen Hoftheaters ernannt und wird für sein gesammtes Wirken nur dem Intendanten verantwortlich sein, als welchen man wieder neuerdings den Kammerherrn v. Zigesar bezeichnet.

Eduard Devrient in Dresden ist als Director an das neuerbaute Hoftheater zu Carlsruhe berufen worden. Das durch langjährige schlechte Geschäftsführung, durch zwei Intendanten und den Theaterbrand 1847 in jeder Weise herabgekommene Hoftheater könnte sich gratuliren, einen solchen Dirigenten zu erhalten. Ob Devrient den Ruf annimmt, ist noch nicht bekannt.

Tante Voß in Berlin hat sich kürzlich wieder einen ungeheuren Bären aufbinden lassen, den sich der Kladderadatsch hoffentlich nicht wird entgehen lassen. Sie berichtet ganz ernsthaft aus München, daß das dortige Kürassier-Regiment jetzt ein Streichmusik-Corps erhalten solle, und daß diese Streichmusik zu Pferde bereits eingeübt würde! Mehrere Blätter druckten diesen Unsinn ganz naiv nach. Jetzt sieht sich Tante Voß veranlaßt, diese Notiz für eine „böswillige Erdichtung" zu erklären! — Warum denn böswillig? Weil sie sich blamirt hat? —

An der Dresdner Hofbühne soll die alte Oper, „des Adlers Horst" neueinstudirt werden. Es ist unbegreiflich was diese langweilige, seiner Zeit nur durch die Schröder-Devrient gehaltene Oper, jetzt wieder soll. Wahrscheinlich wird man Mad. Krebs-Michalesi, die Propheten-Mutter, in der Hauptrolle bewundern sollen!

Zu Anfang des Winters sollen in München sämmtliche drei, zum Sagenkreise des Oedipus gehörigen Tragödien des Sophokles an drei hintereinanderfolgenden Abenden zur Aufführung gelangen. Um diesen großartigen Plan durchzuführen, hat Franz Lachner im Auftrag des Königs Max die Musik zur 1sten Tragödie der Trilogie, „König Oedipus" componirt. Oedipus in Kolonos und Antigone wird sodann mit der Mendelsohn'schen Musik folgen.

Bei Gelegenheit der Anwesenheit der Königin Victoria in Brüssel brachte die königliche Gesellschaft der großen Harmonie eine Serenade. Die gewählten Gesangstücke waren: Hymne à l'Amitie von Limnander; la Retraite von Soubre;

la Mouette (kleine Mewe) von Hubert; le Pas redoublé von Lintermans, la Valse Pyrrhique von Michaëli. Als die musikalische Unterhaltung unter großen Beifall beendet war, bat die Königin Victoria, Mr. Crabbe, den Vorsteher der Gesellschaft, den Tonkünstlern ihren Dank zu überbringen. — John Bull, in großer Anzahl anwesend, erschöpfte sich natürlich in „God save the Queen" nach allen Tonarten. Es scheint daß darin die ganze Kunst englischer musikalischer Huldigung besteht!

Die Schlußfeier der Versammlung deutscher Geschichts- und Alterthumsforscher am 18ten August, im Palais des großen Gartens zu Dresden, wurde durch eine Reihe von Vorträgen des Cäcilienvereins unter Leitung seines Directors des Organisten Kade würdig erhöht. Vor einem glänzenden Auditorium, mit der gesammten königlichen Familie an der Spitze, sang der Cäcilienverein eine Reihe höchst interessanter Compositionen aus den verflossenen Jahrhunderten der christlichen Kunst, namentlich aus dem 16ten Jahrhunderts vor. Den Anfang machte der Gregorianische Kirchengesang aus der ältesten christlichen Zeit. Dann folgten: Altdeutsches Marienlied von M. Prätorius (1609); Motette von Palestrina (1560); Madrigal von Morley (1594); Volkslied von Laurentius Lemblin (1539—1556); zwei Festlieder zu 5 Stimmen von Johannes Eccard (1553—1611); Passionsgesang von H. Schütz (1585—1672). Die Auswahl war eben so glücklich als die Ausführung gelungen. Namentlich gefielen die naiven und frischen Compositionen des Marienliedes von Prätorius und des Volksliedes vom Gutzgauch (Guckguck) von Laurentius Lemblin.

Das alljährlich wiederkehrende Volksfest der Dresdner Vogelwiese bietet regelmäßigen Stoff zum Lachen dar, der denn auch in diesem Jahr nicht fehlte. Dieß Mal kamen die Sänger daran. Bei Gelegenheit einer besonderen Feier zu Ehren des Prinzen Johann, waren mehrere Gesangvereine zur Verherrlichung eingeladen worden. Darunter sollen sich auch circa 30 Choristen der Hofbühne befunden haben, welche eine Reihe von Gesängen vortrugen, wofür sie gebührend frei gehalten wurden. Der Dresdner Anzeiger veröffentlicht nun die Rechnung, welche diese 30 durstigen und hungrigen Kehlen in einem Abend anwachsen ließen. Darin prangen denn 40 Portionen Russ. Salat, 48 Coteletts, 85 Beefsteaks, 71 Tassen Kaffee und vor Allem 610 Glas Lagerbier — Summa 85 Thlr. Der Anzeiger giebt die Rechnung mit dem Motto:

„Wo man singt, da laß Dich ruhig nieder." —

Da weder Namen noch Gewährsmänner genannt sind, können wir übrigens den directen Zusammenhang zwischen der fabelhaften Rechnung mit den 30 Choristen nicht verbürgen. Wir geben nur das „on Dit!" —

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Concertmusik.

Arrangements.

L. v. Beethoven, Op. 92. Scherzo de la 7me Sinfonie arrangé pour deux Pianos à huit mains par Ferd. Gleich. Berlin, Schlesinger. 1¼ Thlr.

Dieses Arrangement ist mit vieler Geschicklichkeit zu acht Händen bearbeitet. Die Genauigkeit, mit der nach der Originalpartitur der Arrangeur das Ganze zusammengestellt, zeigt sich nicht blos in der genauen Wiedergabe alles Dessen, was zur harmonischen Vollständigkeit gehört, sondern auch in Betreff einer höchst correcten Angabe der Vortragszeichen. Es wird bei guter Ausführung den erwünschten Erfolg nicht verfehlen. Technische Schwierigkeiten sind nicht zu überwinden. Die Verlagshandlung hat das Werk in schönster Ausstattung herausgegeben und verdient lobende Anerkennung.

Instructives.

Für Guitarre.

Carl Henning, Vollständige theoretisch-praktische Guitarreschule für den Selbstunterricht oder Anweisung die Guitarre in kürzester Zeit geläufig zu spielen. Nach einem neuen erleichternden Systeme verfaßt und mit einer Reihe ansprechender Tonstücke und Lieder versehen. Magdeburg, Heinrichshofen. 20 Sgr.

Diese Schule empfiehlt sich durch eine leicht faßliche Methode, die nur das Wesentliche lehrt. Sie wird den Lernenden bald zum Ziele führen, indem sie Alles bei Seite liegen läßt, was nicht unmittelbar sich zweckdienlich erweist. Nachdem im ersten Theile das Nöthige der Anfangsgründe, Accorde, Applicatur u. s. w. gesagt ist, bringt der zweite Alles zur Anwendung, und läßt einige sehr ansprechende Lieder mit

Begleitung folgen, zu deren Ausführung freilich die Finger und die rechte Hand die erforderliche Uebung erlangt haben müssen.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Ad. Kullak, Op. 4. La grande Voltige. Etude de Concert pour le Piano. Leipzig, Hofmeister. 15 Ngr.

Al. Dreyschock, Op. 88. Second grande Caprice de Concert pour le Piano. Ebend. 22½ Ngr.

Obgleich diese beiden Werke auf den Titeln als Concertstücke bezeichnet sind, so dürften sie doch ihren geeignetsten Platz unter der Rubrik „Unterhaltungsmusik" finden, da ihr geistiger Inhalt und namentlich in der grande Voltige von A. Kullak, das überwiegend virtuose Element sie mehr diesem Genre als dem der Concertmusik in höheren Sinne beizählen läßt. Als Salonmusik nehmen sie keine untergeordnete Stufe ein, denn sie entsprechen allen Anforderungen, die man an diese Gattung zu stellen berechtigt ist; da aber nach Julius Cäsar es besser ist, der Erste im letzten gallischen Dorfe, als der Zweite in Rom zu sein, so glauben wir im Interesse der Componisten gehandelt zu haben, wenn wir diese Werke als gute Unterhaltungsmusik ansehen.

Lieder und Gesänge.

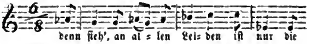
Aug. Schäffer, Op. 41. **Der goldene Hochzeitmorgen, Gedicht von E. D. Komisches Duett für zwei Singstimmen mit Begl. des Pfte. Berlin, Trautwein (Guttentag).** 20 Sgr.

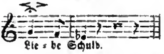
— — —, **Op. 42. Frühlingsbotschaft, Verschwiegene Liebe, Das empörte Suschen. Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pfte. Ebend.** 15 Sgr.

In ersterem Werke und im dritten Liede des Opus 42. bewährt der Componist wieder sein Talent zum Komischen. Das Duett ist eine gelungene Persiflage des modern-italienischen Opernstyls, und es reizt unwillkürlich zum Lachen, wenn man die absichtlichen Fadaisen des Textes mit jenem hohlen Pathos der italienischen großen Oper, oder die bekannte Figur aus dem Propheten



auf die Worte: „Denkst du noch, liebe Frau, an den schönen Morgen", singen hört. Auch die Benutzung der Melodie





welche dem seligen Papa in den Mund gelegt wird, ist von guter, wenn auch etwas derb-komischer Wirkung. So hübsch nun die angeführten komischen Sachen sind, so wenig sind dem Componisten die beiden sentimentalen Lieder in Op. 42 gelungen. Diese sind etwas steif und altmodisch, und streifen — besonders das zweite „Verschwiegene Liebe" — zu sehr an die von Harfenistinnen auf Messen und Märkten gewählten Gesänge an.

Intelligenzblatt.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Mit October d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus, und Montag den 4. October findet eine regelmässige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungs-Commission im Conservatorium einzufinden.

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar praenumerando in ¼jährl. Terminen.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der innern Einrichtung des Institutes u. s. w. wird von dem Directorium unentgeldlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im August 1852.

Das Directorium am Conservatorium der Musik.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 10. Den 3. September 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Carl G. P. Grädener, Op. 7. Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 2 Thlr. 10 Ngr.

Es dürfte nicht leicht eine wesentliche Seite der Kunstform des Pianofortequintetts geben, die bei einer sorgsamen Kritik des vorliegenden Werkes uns nicht Veranlassung verschaffen sollte, tadelnd über dasselbe uns auszusprechen: und dennoch freuen wir uns der Arbeit des Componisten, fordern ihn dringend auf, ja fortzufahren und durch unseren sehr bedingten Tadel im Schaffen selber sich nicht beirren zu lassen, und versprechen uns für die Zukunft noch manches erfreuliche Werk aus seiner Feder. Was nämlich sofort für die vorliegende Composition einnimmt, ist jener gewisse unwiderstehliche Zug in der Musik, an dem der Kundige mit erfahrenem Gefühle inne wird: hier ist Unwillkühr, wirkliches Leben; hier spricht Einer, der das Zeug dazu hat. In der That: Hr. Grädener besitzt das Zeug zum Componiren; sein Werk verräth eine innere Berechtigung, vor der wir unter allen Umständen Respect haben, selbst wenn sie mit einer nur geringen Kunsterfahrung auftritt. Zu einem kunstmäßigen Pianofortequintett fehlt der vorliegenden Composition allerdings sehr viel, fast Alles: die Musik derselben erscheint nicht als die Sprache von fünf Solorednern oder auch nur von zwei Chören, sondern als reine Orchestermusik, mit den allergrößten Strichen gemalt; innerhalb dieser Orchestermusik ist der gegebene, und daher unvermeidliche, Gegensatz von Pianoforte und Streichchor nur stellenweise, nicht durchgängig, festgehalten; die Pianofortepartie an und für sich selber aber erscheint weder durchweg pianofortegemäß, noch auch so reich, als der gegenwärtige Standpunkt der Entwickelung des Clavierspiels es erlaubt und somit fordert, — sie ist im Allgemeinen allerdings eher leicht als schwer, im Einzelnen jedoch nicht immer praktikabel; den einzelnen Stimmen des Streichquartetts fehlt es dagegen an Selbstständigkeit und Individualität. Man sieht eben, daß es dem Componisten vor Allem darum zu thun war, seine musikalischen Gedanken überhaupt nur los zu werden; um Wahl und Verwendung der Kunstmittel war er dabei weder verlegen noch sehr besorgt. Das moderne Musikempfinden ist nun aber ein orchestrales, ein Orchester jedoch nicht leicht zu haben: Hr. G. griff daher vorerst zu dem Allerweltsinstrumente, dem man ja Alles zumuthen darf, und mit ihm vereinigte er denjenigen Theil des Orchesters, der ebenfalls als der fügsamste anerkannt und dabei noch am ersten zu erlangen ist; ein Streichtrio hätte es vielleicht auch gethan, aber was kommt auf ein Instrument mehr oder weniger an? Bei solchem Verfahren ist freilich

das Tonwerk für mehrere Solostimmen dem „Wesen" nach eine Unmöglichkeit: das Trio, Quartett und Quintett werden zum Nothbehelfe für das vollständige Orchester. Ueber diese Erscheinung zu klagen, wäre jedoch durchaus nicht zeitgemäß; denn — wie schon oben gesagt wurde — das moderne Musikempfinden ist ein orchestrales, und das hat seine sehr guten Seiten: es lenkt die Augen der Menschen von den Noten des Papiers hinweg und nöthigt sie, die Musik blos mit den Ohren zu vernehmen, — Täuschungen verschwinden vor Wirklichkeiten. Nur gegen die Halbheit muß in solchem Falle zu Felde gezogen werden, und Hrn. G. haben wir daher einen ernstlichen Vorwurf daraus zu machen, daß er nicht sogleich lieber das Orchester zum Dollmetscher seiner musikalischen Gedanken sich erwählt hat. Aber auch diese gewisse Halbheit oder scheinbare Selbstbeschränkung des Componisten findet ihren sehr guten Grund in der verhältnißmäßig geringen Bedeutsamkeit der Gedanken, wie in der Kleinheit der Anlage seines Werkes: seit Beethoven bemüht man das Orchester eben nicht bei jeder geringfügigen Gelegenheit; und so rühmliches Zeugniß auf der einen Seite das vorliegende Werk von der natürlichen Begabung, wie von der Gesundheit der Empfindung seines Componisten ablegt, so ist auf der anderen Seite doch nicht zu leugnen, daß wir nur sehr wenig Neues, Besonderes und Bedeutendes aus demselben erfahren.

Eine Kritik, welche nicht blos den absoluten Kunststandpunkt behauptet, sondern die Kunst im Zusammenhange mit dem Leben faßt, und dabei — wie sich von selber versteht — von humanistischen Grundsätzen geleitet wird, dürfte durch Tonwerke von der Art des vorliegenden stets in einige Verlegenheit gesetzt werden: während sie ihnen musikalisch-künstlerische Bedeutsamkeit unmöglich zusprechen darf, hat sie gleichwohl auf der einen Seite die unleugbare Begabung wie Berechtigung des Componisten anzuerkennen, auf der anderen Seite aber der Gesundheit seiner musikalischen Gaben sogar sich zu erfreuen. Wie soll nun das Gesammturtheil über ein solches Werk lauten? Gesund, aber nicht bedeutend; zeugt von innerem Leben, aber von wenig Kunsterfahrung? Nun, wir haben zu erwarten, daß man diesen Ausspruch als ein entsprechendes Gesammturtheil anerkenne. Was — wird nun aber weiter gefragt — ist besser: gesunde Musik bei geringer specifischer Bedeutsamkeit? oder specifisch bedeutende Musik, der man die Schwindsucht auf tausend Schritte ansieht? Solche vorwitzige Fragen sollte man eben nicht aufwerfen dürfen; denn genügend beantworten kann man sie doch nicht! Freilich sind die Begriffe „Gesundheit" und „Neuheit" sehr relativer Natur: wären wir nicht krank, so würden wir von der Gesundheit und Natürlichkeit der Musik gar nicht reden, weil sie in diesem Falle von selber sich verstünden; und wäre der verwünschte „Fortschritt" nicht, so könnte jeder Componist reden, wie ihm der musikalische Schnabel gewachsen ist, unbekümmert darum, ob er in neuen oder in alten Zungen spräche. Und was will die Kritik denn machen, wenn es einem Siechen gefällt, zu behaupten, er sei das Ideal der Gesundheit? oder wenn ein nur nachplappernder Staarmatz aus dem glücklichen Besitze der Plapperwerkzeuge die göttliche Berechtigung zu seiner unaufhörlichen Plapperei herleitet?

T. U.

Für Streichinstrumente.

Carl Reinecke, Op. 30. Zweites Quartett für zwei Violinen, Alt und Violoncell. — Leipzig, bei Friedrich Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr.

Ein sehr besonderer Geschmack gehört dazu, um an dem Spiel und Anhören einer Musik, wie dieses Quartett sie bietet, Genuß irgend welcher Art zu finden, — ein Geschmack, wie wir ihn nun einmal nicht besitzen. Die Composition ist durchweg „gemacht" — sehr gut, selbst interessant gemacht, aber Das ist auch Alles, was an ihr gelobt werden darf; denn die Musik selber ist nicht nur ohne Originalität, sondern erhebt sich auch niemals bis zu derjenigen respectablen Höhe, auf welche wir die „guten" Eigenschaften der Reinecke'schen Vorbilder, Mendelssohn und Schumann, bereitwillig stellen, verhält sich dagegen fast unausgesetzt in jener traurigen Region, in welcher die entschiedenen „Schwachheiten" der gesammten modernen Musik anzutreffen sind. Treten bei den Musikkoryphäen der Gegenwart diese Schwachheiten doch immer noch in einer gewissen Ursprünglichkeit auf und versöhnen sie dadurch bis zu einem gewissen Grade selbst Denjenigen, dem es an Sympathie für diese ganze Art von Musik fehlt, so treffen wir sie dagegen bei dem Epigonen Reinecke ohne jede innere wie äußere Berechtigung an. Die innere Berechtigung seines Quartetts nämlich fehlt, weil es eben „gemacht" und nicht „geschaffen" ist; die äußere Berechtigung aber verleiht eine vollständige Beherrschung der musikalischen Technik in unseren Augen nur dann, wenn sich damit eine gesunde Unwillkührlichkeit vereinigt: das vorliegende Werk jedoch ist im Ganzen genommen ungesund, unverdaulich, unerquicklich in hohem Grade, und ein Jeder zu bedauern, der in Folge eigener Ungesundheit dies nicht zu empfinden vermag. Gewiß ist es betrübend, wenn man einem Componisten, der in einem Werke der schwierigsten Gattung eine jede Anforderung der bloßen Fachkritik

untadelhaft erfüllt, dennoch zurufen muß: Verschone uns lieber mit Deiner Musik! Dem Quartett des Hrn. R. gegenüber können wir jedoch in der That nicht anders: Gott helfe uns! Amen!
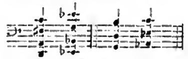
Das Werk ist Hrn. Joseph Joachim gewidmet und in Stimmen schön und richtig gestochen.

T. U.

Musikalischer Reisebericht aus dem Süden

von Heinrich Gottwald.

Ein musikalischer Reisebericht aus dem Süden, von wo aus ein guter Theil unseres musikalischen Katzenjammers herübergekommen, — ich meine aus Italien — und wo jetzt vorzugsweise das den größten Anklang findet, was der gesunden Vernunft am Meisten Hohn spricht, verliert sich in eine Musikzeitschrift, in der nur das gebilligt wird, was vor dem Forum des Verstandes seine Rechtfertigung findet! Ein solches Wagniß ist kühn und kann seine Berechtigung nur ausnahmsweise gestattet werden, und zwar: um wiederholt die Erfahrung zu bestätigen, auf welchem niedrigen Standpunkte die Musik und der herrschende Kunstgeschmack in Italien jetzt steht, und wie dort, wo nur Sinnesgenuß in der Kunst als Hauptzweck gilt, früher oder später eine vollständige Unfähigkeit jedes höheren geistigen Genusses eintreten muß. Lag es nun in meinem Plane, vorzugsweise die musikalischen Zustände, wie ich dieselben in Oberitalien fand, zu schildern, so will ich doch auch die musikalischen Erlebnisse in Oesterreich und Baiern in diesen Bericht aufnehmen, da ausführlichere Nachrichten von dort, in dieser Zeitschrift zu den Seltenheiten gehören. Also zur Sache! In Wien lernte ich die italienische Operngesellschaft im „Barbier von Sevilla" und der „Norma" kennen. In der ersten Oper gab De-Bassini, ein Sänger mit eben so schöner, kräftiger Stimme, als vollendeter technischer Ausbildung im Gesang und Spiele die Titelpartie. Sga. Marray als Rosina, sowohl ihrer Persönlichkeit als Stimme nach ist ganz für solche Rollen geschaffen; das biegsame Material ihrer Stimme kommt ihr im gesanglichen Theile sehr zu Hilfe; alle Passagen und Fiorituren brachte sie mit vieler Leichtigkeit und Grazie und wußte im Ganzen dem schelmischen Charakter der Rosina, im Spiel und Gesange gerecht zu werden. Während der Gesangslection brachte sie als zweite Einlage ein Lied Proch'scher Muse: „Das Blümlein" noch dazu in deutscher Sprache, wodurch sie ihrem musikalischen Geschmack nun allerdings ein glänzendes Armuthszeugniß ausgestellt, ihr Publikum mit diesem aufgestellten Speck dennoch in die Falle zu locken wußte, da das Lied zwei Mal mit großem Enthusiasmus zur Wiederholung verlangt wurde. Es liegt aber auch ein unverkennbarer Reiz zum Verrücktwerden darin, wenn die einfachen naiven Worte: „Das Blümlein spricht: Vergißmeinnicht" durch Läufe, Triller und förmliche equilibristische Gesangsseiltänzerkunststückchen musikalisch interpretirt werden, auf welche dann, um nicht etwa den noch übrig gebliebenen Rest des Verstandes allein spazieren gehen zu lassen, noch ein grandioses Nachspiel des vollen Orchesters mit obligater Trompetenmelodieführung und großer Trommel? den entsprechendsten Abschluß bildet. Eine solche plumpe Einlage gegenüber der geistvollen und witzsprühenden Musik des Barbier ist als Ernst zu spaßhaft und als Spaß zu ernsthaft, und bleibt trotz des Erfolges — Ironie! — Bartolo war in den Händen des tüchtigen Buffo Scalese, der zwar nicht mehr viel Stimme hat und das Meiste parlando singt, dagegen aber, und was bei einer solchen Partie doch am Ende die Hauptsache, alle drastischen Situationen, an denen diese Oper ziemlich reich ist, mit schlagendem Humor und solcher Wahrheit wiedergiebt, daß der beabsichtigte Effekt immer den gewünschten Erfolg hervorbringt. Graziani gab den Grafen Almaviva, der an diesem Abende entweder mit Heiserkeit zu kämpfen hatte oder mit seiner Stimme schon par terre ist, welches leider zu den volltönenden Stimmen De-Bassinis und Mitrovich's (Basilio) um so mehr contrastirte. Das Zusammenspiel der Hauptpartien, der Chöre und des Orchesters war untadelhaft und so konnte man an einer solchen italienischen Oper, wie es der Barbier ist, immerhin Vergnügen haben. Einen Gegensatz zur guten Aufführung dieser Oper aber bildeten die Recitative mit Violoncello und Contrabaß, sowohl was Präzision in der Ausführung als den harmonischen Theil selbst betrifft. Z. B. sollten in einem Hofoperntheater doch nicht dergleichen Sachen vorkommen:



Die Titelpartie in der Norma wurde von Sga. Medori mit all' der Leidenschaft und südlichen Gluth wiedergegeben die nur dem italienischen Charakter eigen. Entspricht nun wohl eine derartige Auffassung der Norma mehr als z. B. die sentimentale einer Lind, so glaube ich dennoch: daß Sga. Medori in ihrer dramatischen Begeisterung zu weit ging und jene Momente, wo Norma als Rächerin erscheint, mehr in das Gebiet des Furienhaften übertrug. Die Stimme der

Medori ist eine von jenen mächtigen zugleich in der Klangfarbe sympathischen, die nur selten vorkommen, und mit welchen im Vereine mit einer so dramatischen Begabung nur allein solch' großartige Erfolge zu erzielen sind. Maria Sulzer als Adalgisa sang ihren Part ganz gut — der äußern Form nach italienisch — aber ohne alle dramatische Belebung. Also eine italienisirte Deutsche mit italienischer Gesangsbildung der Form nach; eine schauspielerische Deutsche dem Spiele nach —, wo deutsch indentisch mit langweilig ist — giebt allerdings ein etwas verzerrtes Bild, welches durch das nicht sehr günstige Exterieur dieses Fräuleins eben keine mildere Farbe erhält. Aus diesen Erscheinungen erklärt sich auch die geringe Theilnahme des Publikums für diese Dame, obwohl ihre Gesangsleistungen als solche untadelhaft dastehen. Orovist — Mitrovich; Sever — Fraschini; Beide mit schönen starken Stimmen begabt gleich vortrefflich. Chöre und Orchester ausgezeichnet! Noch sei der auf der Bühne beschäftigten Militärkapelle von Prinz Emil-Infanterie, welcher Capellmeister Wenzel Zawerthal vorsteht, lobend erwähnt. Häufig sind diese Militärmusiker gegenüber dem Orchester so roh und unrein, daß es kaum zu ertragen ist. Diese aber ist eine der rühmlichen Ausnahmen. —

Aeußerst interessant für den Musiker in Wien ist die reichhaltige Autographen- und Portraitssammlung berühmter Componisten und Tonkünstler des Hrn. Aloys Fuchs, die der gefällige Eigenthümer, dem sich hiefür Interessirenden mit eben so viel Freude als willkommenen Bemerkungen zeigt.

Wenn man aus der Residenz in die Provinz kommt, muß man billigerweise alle seine Ansprüche bedeutend herabstimmen und namentlich den kunstrichterlichen Maßstab den lokalen Verhältnissen entsprechend verkürzen, um sich nicht von vorn herein jeden Genuß und jedes Vergnügen zu verleiden. Unter solchen Betrachtungen, mit dem besten Gemüthe und den philantropischesten Ansichten von der Welt besuchte ich in Gratz „die Regimentstochter", in der Frl. Schwarzbach gastirte. Man wird aber das mir zu Theil gewordene Vergnügen in seiner ganzen schauderhaften Größe kennen lernen, wenn ich sage: hier hörte jeder Maßstab, jedes Gemüth und alle Philantropie auf und nur dort fing es an, wo eben Alles aufhört. Die ganze Vorstellung war eine Schwimmproduction, bei welcher einige, wie gebräuchlich untertauchten; etliche andere Wasser traten; die meisten auf dem Rücken schwammen, ich selbst aber für den Augenblick lieber ertrunken wäre.

Frl. Schwarzbach sang wohl gut, faßte jedoch ihre Partie viel zu sentimental auf. Weder die Art und Weise ihres Gesanges, noch ihr ganzes Spiel konnten der Vermuthung Raum geben, daß diese Marie nur irgend ein Mal mit einem einzigen Soldaten, vielweniger mit einem ganzen Regimente Etwas zu thun gehabt, oder gar ihre Erziehung in solcher Umgebung genossen hätte. In anerkennenswerther Selbstkenntniß suchte Frl. Schwarzbach dem militärischen Charakter dadurch näher auf den Leib — eigentlich auf die Seele — zu rücken, daß sie das Amt des Trommlers selbst ausübte; und siehe da! die aufgestellte Mäusefalle klappte zu —; das zweite Proch'sche Blümlein war gebrochen —; das bezauberte Publikum stürmte, bis die Wiederholung (und zwar die einzige in der Oper) erfolgte, und nahm den damit verbundenen elenden Soldatenchor mit der größten Ruhe hin. Dieser Zug dürfte für das Gratzer Publikum einigermaßen bezeichnend sein! Die Oper schloß mit der bekannten „Henriette Sontag-Polka" von Frl. Schwarzbach gesungen, die unstreitig einen noch besseren Effekt gemacht hätte, wenn dieselbe auch getrommelt worden wäre. Im März d. J. hatte ich in Prag Gelegenheit, dieses Paradepferd von Frau Sontag selbst reiten zu hören und gestehe — nicht ohne Verwunderung und Staunen —, denn Alles kam da mit einer fabelhaften Leichtigkeit und eben so viel Geschmack als Grazie zu Gehör. So läßt man sich dieses große Kunststückchen schon gefallen; was aber giebt Frl. Schwarzbach? Von alle dem das Gegentheil! Alles klingt bei ihr schwerfällig, steif, roh, und die scala-artigen Passagen, nach Maßgabe ihrer Tiefe und Höhe, consequent mit ü, a und u betont, waren wirklich auch nicht geeignet, jene Mängel vergessen zu machen. —

Sulpiz — Hr. Roth; Marchesa — Frl. Wildauer störten wenigstens nicht, wie Hr. Brunner als Tonio, für dessen Gesang ich außer dem Worte „krähen" mich vergeblich nach einem zweiten entsprechenden Ausdrucke in unserer deutschen Sprache umsehe. Die schauspielerische Thätigkeit dieses hoffnungslosesten aller Tenoristen erstreckt sich der Zeit nur auf zwei telegraphenartige Bewegungen seiner Arme, wobei demselben die längliche Natur seiner Actionsvermittler bedeutend zu Hilfe kommt, sowie dessen mimischer Ausdruck in dem alle fünf Minuten zum Himmel gesendeten Blick nur allein zu finden ist. Selbst der Dialog war so gräulich und erinnerte so stark an den berüchtigten „Lerchenfelder Dialekt", daß dieser ganze Tonio, wie er leibte, lebte und krähte, das passendste Bild für die „fliegenden Blätter" abgeben könnte. Nun denke man sich noch ein schlechtes Zusammenspiel, elende Chöre —, Orchester matt, zerfahren und unrein —, so wird man die früher ausgesprochene Meinung nicht zu hart finden. —

Einige Tage nach dieser musikalischen Feuerprobe

ging ich nach langem Schwanken und mit beklommenem Herzen daselbst in die „Zauberflöte" und wurde zur größten Ueberraschung auf die angenehmste Weise enttäuscht. Die ärgsten Uebelstände fand ich in dieser Oper beseitigt; das Orchester, die Chöre, wenn auch schwach besetzt — wirkten da mit sichtlicher Liebe, und man konnte sich an der himmlischen Musik Mozarts, wo eine Schönheit die andere verdrängt, ergötzen. Es war mit einem Worte: als ob die Zauberflöte ganz andere Kräfte in dieselben Räume gezaubert hätte! Frl. Schwarzbach gab als letzte Gastrolle die Königin der Nacht und zwar in der Originalgestalt, obwohl sie besser gethan hätte, zum gebräuchlichen Transponiren ihre Zuflucht zu nehmen, da in ihrer großen Arie die hohen Töne b, d, f das erste Mal stark gedrückt, das andere Mal ein ganz reines b, cis, e statt jenem d, f, deren Stelle vertreten mußte. Uebrigens hatte sie viele gelungene Momente und ihr bewiesener großer Eifer für Mozart'sche Musik verdient alle Anerkennung. Frl. Kisling als Pamina wirkte ebenfalls sehr verdienstlich; namentlich gelungen gab sie die sentimentalen Stellen ihrer Partie wieder; selbst das Terzett der drei Damen war verhältnißmäßig gut besetzt. Hr. Büssel — Sarastro in der technischen Ausbildung, sowie Hr. Mehrmann — Tamino in der Stimmbildung noch schwach und Beide noch Anfänger, gaben ihren Part wenigstens mit Empfindung wieder. Hr. Roth als Papageno, der im Namen der musikalischen Menschheit nothwendiger Weise bei der Theater-Direction um eine neue Papagenopfeife bittlich einschreiten möchte, trug auch das Seinige zum Gelingen der Oper bei; und da, wie schon erwähnt, durchweg das Ganze mit Eifer und Liebe betrieben wurde, Chöre und Orchester ihr Möglichstes thaten, söhnte mich Mozart's Genius mit der Gratzer Oper wieder aus.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Frankfurt a. M.

Musikalische Revue vom 10ten März bis zum 10ten August 1852.

(Schluß.)

Von Novitäten hatten wir nur „Shakespeare oder der Traum einer Sommernacht" nach dem Französischen des Rosier und de Leuven von Carl Gollmick mit der Musik von Thomas. Das Buch führt uns ohne Weiteres die englische Elisabeth, den Dichter Shakespeare und John Falstaff vor. Aber das fällt nicht mehr auf, denn Anachronismen waren von jeher Opernservitute. Hat man diese verdaut, entschädigt wohl die poetische Idee des Stoffes, worin Elisabeth als die edle Beschützerin des auf Irrwege gerathenen Dichters erscheint, ihn umschwebt und auf diese Weise eine Catastrophe herbeigeführt wird, welche nur dadurch die friedliche Lösung findet, daß Shakespeare alle Begebenheiten, worin selbst ein scheinbarer Mord unvermeidlich war, für den Traum einer Sommernacht halten muß. Bachanalien und ächt komische Situationen, worin die Figur des Falstaff hervorsticht, dienen der herrschenden edleren Lyrik und gleichsam diesem Mährchen aus tausend und einer Nacht zur unterhaltenden Folie. Zu diesen Hauptpersonen gesellen sich zwei Liebende, Olivia (Frl. Hoffmann) die altera prima donna und Begleiterin Elisabeths, und Lord Latimer (Hr. Caspari), der primo amoroso und des Dichters Freund, welche den Knoten schürzen und auflösen helfen, und sich durch graziöse Gesangspiecen auszeichnen. Untergeordnet zwar, aber sehr wesentlich zum Ganzen, sind der Wirth einer Taverne, worin die Abentheuer beginnen, Jeremias (Hr. Leser) und dessen Tochter, Nelly (Frl. Hallenstein), woran sich noch effectvolle Chöre von Libertins, Sbirren u. s. w. schließen. Mithin hat der Stoff, wie manche vermuthen dürften, nicht die geringste Aehnlichkeit mit dem „Sommernachtstraum" von Mendelssohn. Die Partie der Elisabeth enthält alle Schwierigkeiten der colorirten Schule — namentlich Vocalisen, womit sie die Sinne des Poeten umspinnt, und wurde von unserer Anschütz mit poetischem Schwunge und der ihr eigenen noblen Eleganz gelöst. Beck gab, abgesehen von seiner Stimme Wucht, den Shakespeare mit der an ihm stets zu schätzenden Intelligenz, und John Falstaff (der Fleischberg Heinrich V.) hier der Schatten Shakespeares, von unserm Dettmer dargestellt, und nicht blos als komische Figur, sondern auch als Sänger auftretend, dürfte weit und breit keinen geeigneteren Darsteller finden. Um die Musik zu analysiren, findet sich in einer Revue nicht der geeignete Raum, deshalb sei nur in nuce gesagt, daß ihr Charakter zwischen Herold und Auber schwebt, daß sie geistreich, oft originell gehalten ist, und eine glückliche Wirkung hervorbringt. Im Ganzen gehört die Oper zu den Erzeugnissen einer romantisch-poetischen Muse und wird sich bei solchen, die durch Revolutions- und Reformations-Opern verwöhnt sind (?), erst mit der Zeit Bahn brechen. Das Ensemble, Chöre und Orchester gingen ausgezeichnet, und allen Anforderungen genügten die historisch richtigen Costums, so wie die neue Decoration des königlichen Pallastes zu White-hall von unserm Theatermaler Hrn. Hoffmann, gemalt. Mehrmal wiederholt war die Aufnahme dieser Oper,

wenn auch nicht glänzend, doch sehr günstig, denn fast jede Nummer wurde lebhaft beklatscht.

Die nächste Novität ist Kreutzers nachgelassene Oper Aurelia mit Text von Gollmick, die bekanntlich bereits auf den Bühnen zu Cassel und Darmstadt Glück gemacht hat.

Von Kammermusik ist nicht viel zu sagen. Wem nicht die Mittel zu Gebote stehen, energisch einzugreifen, dem gelingt hier kein Concert. Oft sogar ereignet es sich, daß durchreisende Virtuosen sich nicht einmal gratis produciren können, um nur gehört zu werden. Das passirte kürzlich dem Pianist August Gockel aus Berlin, der jedoch dafür in Wiesbaden Entschädigung fand, wo er das Glück hatte, in dem Concert der europamüden gräflichen Nachtigall zu spielen und sehr zu gefallen. Noch schlimmer geht es fremden Pianisten, die sich hier einige Zeit aufhalten wollen, und mit aller Mühe kein gutes Instrument, um sich darauf zu üben, geliefert bekommen können. Man glaubt sich in dieser Beziehung in Krähwinkel zu befinden. Die alljährliche große Academie zum Besten der hiesigen Orchestermitglieder brachte uns wieder eine Auslese von Tonwerken, wie sich von solcher Künstler-Corporation erwarten ließ: die Ouverturen zu „Ruy Blas" von Mendelssohn und zum „Tannhäuser" von Richard Wagner, durch ihre Contraste doppelt wirkend; Beethoven's Derwisch-Chor (Ruinen von Athen), wogegen die Chöre aus Oedipus in eine oratorische Stimmung versetzten; Arien von Mozart mit obligater Clarinette und Violine (Frau Anschütz und Gundy); Concerte für Violine und Bratsche von Mozart (die HH. Wolff und Eliason); Sonaten von Beethoven und Händel, nebst einer Salon-Composition „la cascade" von dem Pianisten Pauer; Scene des Wolfram von Eschenbach aus dem Tannhäuser (Beck) und zum Schluß der pompöse Festmarsch aus derselben Oper mit verstärktem Chor und doppeltem Orchester. Ueber Wagner's Richtung sind die hiesigen Kritiker insoweit fast alle einig, daß sie ihn, berauscht von der Idee der Schöpfer einer Zukunft-Oper zu werden, für einen genialen Schwärmer halten*). Ich selbst enthalte mich eines Urtheils bis auf gelegenere Zeit. Unseres Gustav Schmidt's Direction löste mit Gewandtheit und Geist die schwierigen Argumente dieses Monstre-Concerts.

Sehr besucht war das Concert der aus ihrem eigenen Hause gebildeten Gebrüder Baldenecker. Der ältere Bruder, Conrad, ist schon längst als Pianist ersten Ranges bekannt, und der jüngere Bruder, Aloys, ist ein Geiger, der sich durch Reinheit des Tones, fesselfreie Bravour und Eleganz der französischen Schule auszeichnet. Die beiden Lieder von C. B. „das Kind am Grabe" und „die Sterbende" (letzteres mit Violoncello) machen, gut vorgetragen, einen wohlthuenden Eindruck. Doch wünschten wir das Accompagnement einfacher. Die Componisten des Abends waren: Alard, Thalberg, Bellini, Beriot, Ghis und Gervais.

Das Haus Mozart (bei Carl André) fährt mit uneigennütziger Bereitwilligkeit fort, seinen kleinen Salon der Unterstützung jugendlicher Talente zu überlassen. Die Matinée vom 20sten Juni hatte den Zweck, ein neues von Nebel gemaltes Portrait Mozart's mit der Aussicht auf Salzburg und die baierischen Alpen auszustellen, welches eine gewisse feierliche Stimmung bei dem gewählten Auditorium hervorbrachte. Von den damit verbundenen Productionen zeichneten sich zwei Quartette für gemischte Stimmen aus, die aus einem größeren bei Göggl in Wien erschienen Hefte „Sechs vierstimmige Lieder von Sophie Seibt" entnommen sind. Die Edition ist Hauptmann gewidmet, der sich äußerst beifällig darüber ausgesprochen haben soll. Der Eindruck war ein durchaus günstiger, und der jungen Componistin dürfen wir mit Ueberzeugung das Zeugniß geben, daß sie für dieses Compositions-Genre ein entschiedenes Talent besitzt. Sie dürfte um so erfolgreicher darin zu wirken fortfahren, da sie selbst einen kleinen Gesang-Verein leitet, folglich in diesem Elemente zu Hause ist. Die ferneren Productionen waren der Vortrag eines Gedichts von Mosenthal (auf Mozart bezüglich) von der Schauspielerin Gräemann mit ergreifender Begeisterung gesprochen; eine Sopran-Arie mit Recitativ von Sebastian Bach mit obligatem Violoncello (Hr. Siedentopf) von Frl. Heislitz — einer uns unbekannten Sängerin — mit natürlichem Geschmack vorgetragen; zwei Salons-Pieceen, von einem amerikanischen Pianist, Hrn. William Mason mit seltener Elasticität gespielt, und ein Paar Mozart'sche Streichquartette. In der letzten Matinée, die Eliason halbmonatlich in seiner Behausung giebt, nahm ein Streichquartett (A-Moll) von Eduard Hecht (ein Sohn unseres geschätzten Gesanglehrers) unsere ganze Aufmerksamkeit um so mehr in Anspruch, da es der erste Versuch des noch sehr jugendlichen Componisten in dieser Gattung ist. In der Reihe unserer soliden, ruhigen, durch Styl und Form gewürdigten Quartette wird es keinen Rang einnehmen, allein jeder Kenner wird darin den Götterfunken erkennen, der einst zur heiligen Flamme werden dürfte. Der unbestimmte Drang des feurigen Geistes hat sich hier offenbar ein zu enges Haus

*) So weit also ist man in Frankfurt noch zurück!
D. Red.

erwählt. Die vier Wände der Quartett-Form sind zu enge, und werden dem glühenden weiterstrebenden Gedanken sichtbar zum Kerker. Aber lassen wir den Becher überschäumen, und den Drang nach Ueberschwenglichem sich Bahn brechen, so thut es doch wohl, einmal wieder einer Inspiration zu begegnen, die gleichsam aus festem Marmorfundament ihre Blitze schlägt, denn aus allem sprechen gründliche Kenntnisse. Eduard Hecht hat sich ein Quartett gedacht, und schon mit der ersten Note brach die Symphonie hervor, deshalb kein Wunder, wenn die Gedanken des ersten ihre Fesseln sprengten und die der letzteren die Zwangsjacke trugen. Können wir nun auch das Werk nicht als Quartettsatz würdigen, wenn auch das Adagio, D-Dur, als in sich abgerundet, wohlgeformt und selbstständig erscheint, so erblicken wir doch darin ein blühendes Talent und die Garantie einer Zukunft, denn jede einzelne Intention enthält einen, ich möchte sagen dramatischen Stoff, der verdiente ausgebildet und weiter gesponnen zu werden. Mit einem Wort: Unser Werkchen leidet an Verschwendung der Gedanken, welches ein Tadel ist, der in unserer materiellen Welt nicht jeden Meister trifft!

Die beiden in diesen Blättern bereits erwähnten jungen Sängerinnen Minna und Louise Tourny werden sich in den ersten Tagen des Septembers nach New-York begeben. Wir wünschen, daß sie dort das Glück finden mögen, wonach der deutsche Künstler in seiner Heimath so oft vergebens strebt.

C. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Engagements, Gastspiele. Der Ritter Antoine de Kontski hat in Frankfurt a. M. in einem Privatcirkel gespielt und durch seinen eleganten Vortrag gefallen. Weniger haben seine Compositionen angesprochen.

Der Baritonist Pasqué gastirt zur Zeit in Frankfurt.

Ed. Bernsdorf, aus Leipzig, befindet sich auf Helgoland und hat unter der dortigen Badegesellschaft durch seine Improvisationen sich Anerkennung verschafft.

Neue Opern. Ein ungarischer Componist beabsichtigt das Halm'sche Drama: „der Sohn der Wildniß," als Oper zu verarbeiten.

Schnyder von Wartensee hat eine Oper: „Heimweh und Heimkehr" geschrieben, die sehr gerühmt wird.

Auszeichnungen, Beförderungen. Jul. Otto ist von der Neußer Liedertafel zum Ehrenmitgliede erwählt worden, und hat deren Insignien in Silber übersandt erhalten.

Vermischtes.

In Her Majesty's Theatre kam die Oper: „Casilda" vom Herzog v. Sachsen-Koburg kürzlich zur Aufführung, jedoch nur mit mittelmäßigem Erfolg. Man hat zu dem Zweck den deutschen Text in's Italienische übertragen, eine Procedur, die schon wegen ihrer Seltenheit merkwürdig ist. Wir leiden an der umgekehrten Krankheit. Mit der Musik hat man's bequemer, die braucht man nicht einmal zu übersetzen. In diesem Punkt versteht sich das große musikalische Publikum aller Nationen vortrefflich auf's Italienische! — Die Urtheile der englischen Journale über die Composition der Casilda lauten nicht sehr günstig. Der Spectator nennt hauptsächlich auch die Wahl des Textes eine unglückliche — denn dieser sei noch unsinniger und platter, als Operntexte gewöhnlich zu sein pflegen. Der alte Jammer mit immer neuen Variationen. Der Correspondent der A. A. Z. tröstete uns vor Kurzem damit, daß die Oper ja nur Poëten à la Schikaneder brauchen könne. — Poeten à la Scribe haben uns aber bei Weitem mehr Schaden gethan. Wir möchten den Schikaneder'schen Unsinn gern heraufbeschwören, um den Scribe'schen Wahnsinn zu verbannen. Denn über den Unsinn kann man lachen, über den Wahnsinn sich nur entsetzen. Es wäre besser, in jene Zeiten der glücklichen Naivität zurückzukehren, anstatt sich von dem Raffinement der Gegenwart vergiften zu lassen.

Gewisse Vocalcompositionen scheinen das wenig beneidenswerthe Glück zu haben, die ganz besondere Aufmerksamkeit der Polizei dauernd in Anspruch nehmen. Die Marseillaise hat bereits ihre Geschichte, ebenso das Hussitenlied u. A. m. Dasselbe Schicksal, welches das Heckerlied in Süddeutschland hat, wiederfährt dem Schleswig-Holsteinschen Nationallied jetzt in Dänemark. Oberstlieutnant du Plat ist jetzt Commandant in Altona, dessen dänisches Wachtschiff die Hamburger möglichst zu belästigen sich bestrebt. Natürlich ist auch das Verbot: „Schleswig-Holstein" zu singen, erlassen worden, dem sich die Hamburger mit Recht nicht fügen wollen. Vor einiger Zeit fuhr ein Segelboot mit 9 Hamburgern die Elbe hinab, welche das verpönte Lied sangen. Flugs kam ein stark bemanntes Boot, vom Wachtschiff abgesandt, auf sie zu und arretirte die ganzen Sänger. Die zwei, welche „am lautesten gesungen hatten," (wahrscheinlich die unglücklichen 1sten Tenöre!) wurden auf dem Wachtschiff zurückbehalten, die übrigen ließ man laufen. Die zwei Auserwählten wurden von dem Polizeimeister Schrader in Altona zu 8 Tagen Gefängniß bei schmaler Kost verurtheilt, die sie auch absitzen mußten. Zu verwundern ist nur die musikalische Begabung der Polizei, die beiden besten Sänger ohne Weiteres herauszufinden. Daß die Polizei feine Ohren hat, wußten wir schon längst! —

H. v. Gall, Herausgeber der neuen Centraltheater-Zeitung, Vorstand des Theater-Cartellvereines und Anreger der Zusammenkunft deutscher Bühnenvorstände in Berlin, soll, wie man berichtet, den Vorschlag machen wollen, daß

die Theaterverwaltungen ein Trutzbündniß gegen die ganze deutsche Literatur und Kritik schließen und dieselben ignoriren möchten. Es scheint, daß viele Theaterverwaltungen diesen „Trutz" schon längst im Stillen ausführen, so daß es dazu gar keines „Bündnisses" mehr bedarf. Die Indolenz vieler Verwaltungen einerseits, sowie die Partheilichkeit, selbst Käuflichkeit vieler Kritiker andrerseits ist leider zu bekannt, als daß da noch viel zu „maßregeln" wäre. Wenn sich die Kritik revanchirte, und die Theater ignorirte, würde sich Niemand schlechter dabei befinden, als die Sänger und Schauspieler selbst, deren schwache Seite es ist, sich ausposaunen zu lassen. Wenn die Presse wirklich ernsthafte Repressalien ergriffe, so könnten wir erleben, daß die Mitglieder der Theater gegen ihre eigenen Verwaltungen zu Gunsten der Kritik front machten!

Bei dem ohnlängst in Paris gefeierten Napoleonsfesten ist auf ausdrücklichen Wunsch Louis Bonaparte's die „Freischütz-Ouvertüre" zu den Festvorstellungen der Tragödien Racine's und Corneille's im Theatre français aufgeführt worden. Wie dieses deutsche romantische Tonstück zu dem hochbeinigen französirten Cothurn aus der Zeit Ludwig's XIV. passen soll, ist nicht recht einzusehen.

Von Stephan Heller, der in Paris immer mehr Boden gewinnt, wird demnächst bei André in Offenbach eine Sammlung von dem Vernehmen nach sehr ansprechenden Clavierstücken erscheinen, welche „deutsche Abende" betitelt sind.

H. Berlioz hat ein Buch unter der Feder, in welchem er es sich zur Aufgabe gemacht hat, die Gebrechen und Lächerlichkeiten in der modernen musikalischen Kunst zu geißeln. An Stoff wird es in dieser Beziehung dem geistreichen Manne leider nicht fehlen!

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 11. Den 10. September 1852.
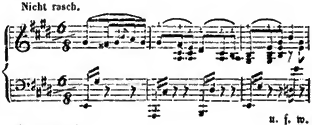
Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.
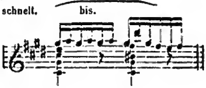
Für Pianoforte.

J. C. Eschmann, Op. 12. Lyrische Blätter für das Pianoforte. Sammlung 1. — Cassel, bei C. Luckhardt. Pr. 22½ Sgr.

Mendelssohn und Schumann sind unzweifelhaft Diejenigen, welche — der Erstere in seinen Liedern ohne Worte, der Letztere in seinen Phantasiestücken — den Grund gelegt haben zu der Unzahl von „Charakterstücken", womit heut zu Tage die Lager der Musikalienhändler gefüllt werden. Ich halte es nicht für nöthig, mich hier eines Langen und Breiten über den Unterschied auszulassen, welcher zwischen den genannten Werken jener beiden Meister stattfindet; ich darf als bekannt voraussetzen, daß Mendelssohn überall in diesem Genre die eigentlich sogenannte einfache Liedform als Norm annahm und an der Einheit der Stimmung festhielt, Schumann dagegen dem willkürlichen Belieben des romantischen Humors freien Spielraum ließ und sich oft gerade in den schroffsten Gegensätzen, in dem unvermittelten Ueberspringen aus einer Stimmung in die andere gefiel. Ich berühre diesen Unterschied hier überhaupt nur, um den lyrischen Blättern Eschmann's einen Platz etwa in der Mitte der Lieder ohne Worte und der Phantasiestücke anzuweisen. Schon ein Blick auf den äußeren Zuschnitt der vier in dieser Sammlung enthaltenen Stücke ergiebt folgendes Resultat: Nr. 1 bis 3 sind „Lieder ohne Worte" ganz in der Mendelssohn'schen Weise, meist aus zwei Theilen bestehend, die wiederholt werden, und, wie das erste, entweder mit einem Ritornell beginnend und schließend, oder, wie die beiden anderen, mit einer Coda versehen. Nr. 4 hingegen zerfällt in zwei ganz verschiedene Theile, die ohne vermittelndes Band neben einander stehen, so zwar, daß der erste Theil nach Verlauf des zweiten wiederholt wird. Da eine innere Verwandtschaft zwischen der ersten Melodie:
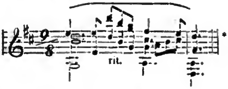


und der zweiten:



nicht zu entdecken, so begreift man auch nicht den Grund der Zusammenstellung, und hätten aus diesem Blatte recht gut zweie geschnitten werden können unbeschadet der Vollständigkeit jedes einzelnen Theiles.
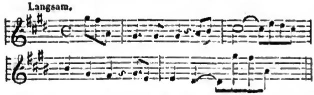
Wie ich stets bei mir neuen Erscheinungen zu thun pflege, so suchte ich auch hier nach einer charakteristischen Physiognomie des Componisten — aber vergebens: — auf jeder Seite blickten mich die lieben Gesichter Mendelssohn's und Schumann's an. Ersterer mit seinem schmachtendsten Ausdrucke, Letzterer selig-träumerisch ganz ohne den gewohnten humoristischen Anflug. Fast möchte man versucht sein, in diesen Stücken die Fusion der Mendelssohnianer und Schumannianer versinnlicht zu sehen, den Componisten aber für einen Mann zu halten, der, ursprünglich der Mendelssohn'schen Richtung angehörend, nun zur Schumann'schen Fahne schwört, dem aber noch Allerlei von seinem alten Meister anklebt. Für diese Ansicht spricht der erste Theil von Nr. 1, in welchem sich folgende Cadenz findet:

Nicht schnell.
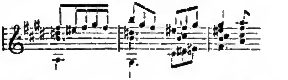


*)

ferner folgende Anfangsmelodie von Nr. 3:
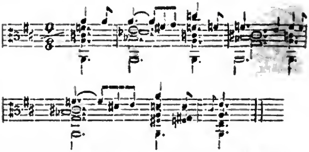


und die schon angeführten Motive aus Nr. 4. Das Alles ist specifisch Mendelssohnianisch, ja der ganze erste Abschnitt von Nr. 4 ist melodisch und rhythmisch — man höre z. B. noch folgende Wendung:
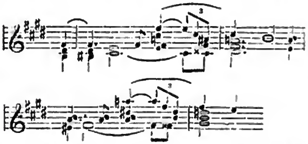


— fast Note für Note mit Nr. 6 aus Heft 6 von Mendelssohn verwandt.

Dagegen halte man folgenden Satz aus der Mitte von Nr. 1:



so wie folgende Melodie aus der Mitte von Nr. 3: —
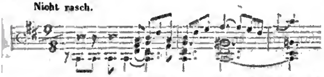


— so ist wieder in melodischer, wie in harmonischer Hinsicht Schumann ganz unverkennbar. Das Alles klingt so altbekannt, daß man nach Anhörung der ersten zwei Tacte jeder Periode mit Bestimmtheit den weiteren Verlauf derselben anzugeben weiß. Man möchte nicht geradezu behaupten, daß es Reminiscenzen sind, was man hört, man erkennt nur bei diesen Stücken einmal wieder recht deutlich die Gefahr, in welche Diejenigen gerathen, welche sich den Mendelssohn'schen oder Schumann'schen Ausdruck zum Vorbilde nehmen. Mendelssohn selber hat die Fundgrube seiner Melodien und modulatorischen Wendungen so sehr ausgebeutet (so hat er z. B. jenes Motiv aus dem sechsten Liede des sechsten Heftes vier Mal in verschiedenen Compositionen angewendet), daß für seine Nachahmer Nichts übrig bleibt, als einen reinen Abklatsch seiner musikalischen Phrasen zu liefern. Aehnlich verhält es sich mit Schumann, obschon hier die Klippe minder gefährlich ist.

An und für sich hat das Anlehnen junger Künstler an hervorragende Meister durchaus nichts Tadelnswerthes — im Gegentheil beginnt jedes Talent mit der Nachahmung Dessen, was ihm als Muster in seiner Kunst vorschwebt, und ein Blick in die Erstlingswerke unserer größten Heroen beweist eben jene Anlehnung an frühere Kunstgrößen. Wenn ich also zeigte, wie E. den Ausdruck Mendelssohn's und Schumann's in seinen Stücken angenommen, so wollte ich dies so wenig tadeln, als ich etwa Beethoven einen Vorwurf daraus machen würde, daß er in seinen ersten Compositionen der Ausdrucksweise Haydn's und
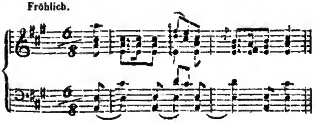
*) Dies Beispiel ist eine Octave tiefer zu spielen. Ueberhaupt sind die meisten Notenbeispiele der Raumersparniß wegen nur Skizzen vom Original.

Mozart's folgte — ich konnte es eben nur constatiren. Hinzufügen muß ich freilich noch, daß es Hrn. Eschmann in diesen Stücken noch keineswegs gelungen ist, der beiden Ausdrucksweisen vollständig Herr zu werden — sie beherrschen ihn vielmehr noch wechselsweise oder — um ein anderes Bild anzuwenden — liegen noch unverdaut neben einander, so daß sich durchaus nicht erkennen läßt, welche Umwandlung einmal mit ihnen vorgehen werde, ein Prognostikon für die Zukunft Hrn. E. mithin noch nicht gestellt werden kann. Ahnungen einer späteren, reicheren Periode, wie in jedem früheren Werke Beethoven's, finden sich in diesen Blättern noch nicht vor.
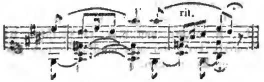
Daß auf der anderen Seite eine reiche Vergangenheit sich in den ersten Werken eines jungen Componisten abspiegele, ist füglich nicht zu verlangen — nicht Jeder lernt frühzeitig den bitteren Trank des Lebens schmecken. Die Schmerzen, welche hier zum Ausdruck kommen, sind denn eben auch weiter Nichts, als Schmerzen eines „jungen Mannes" — Empfindung ist zwar „sehr viel" (vergl. Ueberschriften zu Nr. 1 und 3) vorhanden, aber sie ist noch leer, sie hat noch keinen Gegenstand, wenigstens nicht einen solchen, welcher bestimmend auf das ganze Leben einwirkt; es ist eben jene reine, abstracte Empfindung, von der ich einmal schrieb, daß ihr das reine Klingen genüge, wie denn hier folgender Eingang zu Nr. 1 bezeugt:



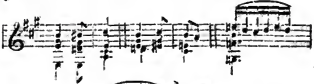
Die harmlose Fröhlichkeit, wie sie sich in Nr. 3 ausspricht:
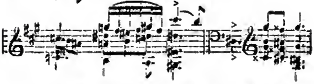


ist jedenfalls das eigentliche Naturell des Componisten, dem das zuweilen schwärmerische Aufblicken:



so gar übel nicht steht. Eschmann's sanftes Gemüth nimmt sich vor allen schroffen, leidenschaftlichen Uebergängen peinlich in Acht, es vermittelt überall so viel als möglich. Daher die vielen chromatischen Durchgangsnoten, daher Modulationen, wie z. B. die folgenden:





Dergleichen Wendungen sind die zweite Klippe, vor welcher sich Hr. E. in Acht nehmen mag — sie führen direct auf die Spohr'sche Manier zurück, und geben nur noch mehr Anlaß zu dem Geschrei der Philister: daß die jüngeren Componisten sich scheuen, den einfachen Dreiklang niederzuschreiben.

Schließlich sei noch erwähnt, daß die Claviertechnik Eschmann's durchaus modern, und zwar vorzugsweise wieder Schumannisch ist, und nur bisweilen nicht im rechten Verhältnisse zu der Wirkung steht, welche erzielt werden soll. Der Componist liebt es, die Hände recht voll zu nehmen — sehr weite Spannungen, reiche Verdoppelungen müssen dazu dienen, daß die „sehr viele" Empfindung, wenn sie es eben nicht anders vermag, sich wenigstens auf den Tasten breit mache.

Julius Schäffer.

Musikalischer Reisebericht aus dem Süden
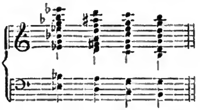
von Heinrich Gottwald.

(Fortsetzung.)

Wenige Stunden in Triest können den Fremden belehren, daß dieser Ort seinem Charakter und den Einwohnern nach schon mehr Italien, als einem der vielen Länder deutscher Zunge angehört. Leider ist auch der Musikgeschmack und das ganze Musiktreiben Triests von dem Italiens in gar nichts unterschieden.

Wer hier z. B. am 16ten Juni im Mauroner Theater der italienischen Oper des unsterblichen Maestro Luigi Ricci: „Chi dura vince" beiwohnte, kann schon so ziemlich einen Begriff und Vorgeschmack von Dem erlangen, was er später im eigentlichen Italien bis

zum Uebermaß zu verdauen bekommt. — Dieses Fabrikat, welches unter dem Titel „Opera buffa" von Hrn. Ricci der gläubigen Menge in böser Stunde an den Kopf geschleudert wurde und derzeit ganz Oberitalien unsicher macht, besteht buchstäblich nur aus Walzern, Gallopaden und Polkas, zu denen häufig die handelnden Personen, um doch etwas zu thun zu haben, die Begleitung singen. Wären diese musikalischen Tanzformen wenigstens auf geistreiche Art verwendet und nicht gar so schreckliche harmonische Verstöße in dieser Oper enthalten, da ließe man sich allenfalls den Spaß ausnahmsweise einmal gefallen. Wenn man aber durch drei lange Stunden hindurch mit den abgebrauchtesten Rhythmen abgefüttert wird, die nur zu oft an Oerter erinnern, wo sich mehr die Pferde als Menschen produciren; wenn ferner zu diesen Rhythmen, außer der ewigen Tonika und Dominante, zur Abwechselung Harmoniefortschreitungen vorkommen wie in der ersten Arie des Buffo:



dann kann man dergleichen Kunstgenüsse gründlich satt bekommen. Wie bekannt, wird der Erfolg aller neu-italienischen Opern durch die lebhafte Darstellung des Gegenstandes und durch den Gesang, wie er eben den Italienern eigen, nur allein bewirkt; aber auch hiervon konnte keine Rede sein, da die ganze Gesellschaft eine solche „zweiten Ranges" ist, die mit Ausnahme des Tenoristen Pellegrini nur ganz gewöhnliche Gesangskräfte besitzt. — Also hat vielleicht ein gutes Orchester die vielen Schattenseiten zu verdecken gesucht? Im Gegentheil! Wenn ja noch Etwas zu verderben war, trug dieses nach Kräften sein Schärflein dazu bei.

Ich übergehe die schlechte Stimmung der Instrumente, das Losblasen und Losgeigen nach Leibeskräften, selbst das immerwährende, unausstehliche Klopfen des Violinbogens, mit welchem der Orchester-Direktor durch das stärkste Forte durchdringt und das einheitliche, künstlerische Zusammenwirken aller Kräfte, allerdings auf sehr fühlbare Weise, zu erreichen sucht, — und will nur noch die Art und Weise beschreiben, wie die Recitative verarbeitet wurden. Der erste, vom Violoncello und dem Contrabaß im seltenen Falle glücklich harmonisch-rein angegebene Akkord giebt, nächst der harmonischen Unterlage für den Sänger, allen andern Collegen das Signal, daß es nun Zeit sei, die gegenseitigen Unterhaltungen ungestört zu beginnen und sich auf die ungenirteste Art zu benehmen. Damit aber dieser Akkord um so eindringender auf die Gehörnerven des beschäftigten Sängers einwirken möge, erhält derselbe zu Ende diejenige Eigenschaft, welche man gemeinhin mit dem nicht sehr künstlerischen Ausdrucke „Drucker" bezeichnet. Bedient sich nun das Recitativ durch mehre Tacte ein und derselben Harmonie, und fällt hierbei der Sänger mit seiner Stimme herunter, welches bei den großen Theils falsch angegebenen Akkorden keineswegs zu den sonst so beliebten Ausnahmszuständen gehört: so schmeichelt sich der handirende Violoncellist, durch willkürlich angebrachte, gebrochene Akkorde und Etuden der sonderbarsten Art, seinen unglücklichen Leidensgefährten auf den Pfad der harmonischen Tugend wieder zurückzuführen. Häufig, besonders bei harmonischen Uebergängen, nehmen sowohl die Violinspieler im Pizzicato, als auch die Blase-Instrumentisten in gebrochenen Accorden, die Gelegenheit wahr, die tiefen Kenntnisse ihres harmonischen Studiums, praktisch zu bethätigen, indem jeder nach seiner Weise, unbekümmert um das, was auf der Bühne geschieht, dazu extemporirt. — Diese Beschreibung, so unglaublich sie scheint, ist nicht übertrieben, sondern ein genaues Daguerrotyp der Triester italienischen Oper! Wenn man diesem Treiben selbst beigewohnt hat, findet man es nicht mehr lächerlich, wenn Maestro Verdi in der Partitur einer seiner neueren Opern das Ansuchen stellt: „Die große Trommel möge nur da geschlagen werden, wo dieselbe angezeigt ist." Ein Ersatz für die vielen musikalischen Leiden dieses Abends wurde mir einigermaßen Tags darauf durch ein Concert im „Giardino su Rosetti" von der Kapelle der k. k. Kriegsmarine, unter Direction des wackern Kapellmeisters Hrn. Josef Zawerthal, dem Bruder des früher bezeichneten Wiener Kapellmeister W. Z. Sämmtliche Compositionen waren gut einstudirt und in Allem konnte man das Walten einer künstlerischen Hand erkennen. Wie ich höre hat sich dieser junge talentvolle Mann den sehr lobenswerthen Zweck gestellt, in Triest durch Gründung eines musikalischen Privat-Vereins in Verbindung mit seiner Kapelle, durch gute Aufführungen gediegener Werke, einen bessern Musikgeschmack einzuführen und so dem italienischen Schlendrian einen Damm zu setzen. Die Schwierigkeit der Ausführung eines solchen Planes wird man erst vollständig begreifen, wenn ich bemerke: „daß die jetzige Generation in Triest nie eine Symphonie von Haydn, Mozart oder Beethoven gehört hat. Werkthätig unterstützt wird Hr. Z. hierbei von dem holländischen Consul van Hemert, der selbst gut musikalisch und sich sehr für klassische Musik interessirt. —

Auf das zweckentsprechendste von der Triester Oper für die musikalischen Kunstgenüsse Italiens präparirt, entschlossen den Leidenskelch musikalischer Genüsse bis auf die Hefe zu leeren, setzte ich nun mit dem prächtig eingerichteten Dampfer „Venezia" über das adriatische Meer und bekam — von den bedeutenden Schwankungen des Schiffes — oder den mir im Magen liegengebliebenen Reitativen — die Seekrankheit. Doch Alles dieses vergißt man beim ersten Anblick Venedig's, des Markusplatzes und der Piazetta, für deren nähere Bezeichnung ich nur das Wort „zauberhaft" anwendbar finde. Diese Stadt ehemaliger Größe — deren stumme und doch so sprechende Zeugen jetzt noch die vielen, großen, verlassenen Palläste sind, diese, an großartigen geschichtlichen Erinnerungen so reiche, vom Wasser getragene Stadt, deren eigenthümlicher Charakter auf jeden Reisenden höchst anziehend wirkt, — ist ganz geeignet den Menschen entweder zum Philosophen oder Dichter zu machen. Wer einen Abend auf dem feenhaft beleuchteten Markusplatz zugebracht und das eigenthümlich bewegte Leben da kennen gelernt, oder eine Gondelfahrt auf dem Canal grande bei Mondschein gemacht hat, wird die Schwärmerei begreifen, mit welcher der verdiente musikalische Schriftsteller Winterfeld in: „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter" von Venedig und seinen Eigenthümlichkeiten spricht. Nur leider, daß es unter den Künsten gerade wieder die Musik ist, welche zu den andern in einem so grellen Widerspruche steht! —

Für den Italiener giebt es außer der Opernmusik keine andere, wenn man nicht etwa das elende Geleier auf den schlechten Orgeln Italiens „ketzerischer Weise" als solche bezeichnen wollte; daher kann ich, da das Teatro della fenice geschlossen war, von keinem eigentlichen musikalischen Genusse in Venedig sprechen. Ich begebe mich jedoch wieder auf den Markusplatz, welcher Venedig selbst ist, und will da ein Wörtchen von den Sängern, Geigern und Pfeifern à la minuta sprechen. Sobald es dunkel geworden, der Platz sich mehr und mehr mit Menschen füllt und die reiche brillante Gasbeleuchtung jenen magischen Zauber über die, einem geschlossenen Saale gleichende großartige Lokalität ausgießt, den man nur empfinden, nicht beschreiben kann, beginnt das eigentliche Leben und Treiben Venedig's. Bald hört man von allen Seiten Töne erschallen und nach und nach klingt und winkt die holde Musica aus allen Enden und Ecken!

Hier spielt ein Violinspieler, alle harmonische Unterlage, jede kollegialische Unterstützung verachtend, für sich allein mit stoischer Ruhe einen Walzer von Strauß; dort müht sich eine vielleicht alt gewordene Choristin ab, mit den, aus den Stürmen der Zeit noch geretteten Stimmresten, alle jene Kunststücke nachzuahmen, die sie bei früheren Engagements, Italiens ersten Primadonnen abgelauscht; zur rechten Hand tritt, die Guitarre in der Hand, ein 60jähriger Greis mit kahler Platte und bedeckter Stimme — vielleicht ein ehemals berühmter Sänger — vor, und singt aus dem Barbier von Sevilla die erste große Arie des Figaro: „Ich bin das Factotum der schönen Welt" wobei selbst die tanzenden Salto mortale, allerdings etwas oetroyirt erscheinend, nicht fehlen; zur linken Hand bereiten sich eben 4 Mädchen, reizend kostümirt und mit Violinen unter den Armen, vor, um in Begleitung eines sie bewachenden Violoncello's und Contrabasses, der um sie versammelten Menge ein recht gutes Sextett zum Besten zu geben. Dergleichen Erscheinungen wiederholen sich auf mannichfachste Art und so wird der ganze Markusplatz zu einer verkörperte Musik, wozu die beiden alten ehrwürdigen Procuratien sowie die sie verbindende Markuskirche gleichsam als musikalische Versteinerungen erscheinen. Auch die sonderbarsten Zusammenstellungen musikalischer Instrumente kommen hier zum Vorschein, die selbst den zu überraschen im Stande sind, der alle Klangcombinationskünsteleien Berlioz's und Meyerbeer's kennen gelernt. So z. B. wird eine schwindsüchtige Flöte — von einem aufgeleimten, schnarrenden Violoncello auf den väterlichen Armen getragen. Ein Instrument, welches ehemals den Namen Clarinette verdiente — hat mit einer sogenannten „Flageolettpfeife" ein Freundschaftsverhältniß geknüpft, das nur dem von Castor und Pollux gleich kommt. Sogar Trompete und Fagott suchen, (nach dem Ausspruche: Wo Zartes mit Starkem sich paart u. s. w.) ihrer Natur untreu zu werden, indem erstere klagende Liebeslieder, der letztere Kriegsfanfaren von sich giebt. Nur Flauto-Piccolo und Contrabaß gingen keine Verbindung ein, welches mir in so fern das billigste Vergnügen verschafft, als ich da, bei dem nie ausbleibenden Geldeinsammeln, einen reichhaltigen Beitrag „für die Mittelstimmen" bezahlt hätte.

(Schluß folgt.)

Lesefrüchte auf dem Felde der musikalischen Literatur,

gepflückt und zubereitet

von

L. U.

Fünfte Frucht.

Die Sprache im „Lohengrin" ist besser als bei vielen andern Opern [1]); die Gesangsstücke bewegen

sich nicht in der gewöhnlichen Form, wie sie die Italiener, Auber und Meyerbeer geben; Coloraturen, unnütze Wiederholungen sind vermieden. Dies ist etwas, aber wenig. Wie stehts mit der Deklamation — ich habe Stellen gefunden, die mich an C. M. von Weber's: „Durch die Wälder" und „Trübe Augen" erinnerten. Das ist nicht Drama, das ist hohe Oper[2]). Wie stehts mit den Melodieen — ich habe in ihnen nur einen Gefühlsausdruck gefunden, der sich über das Gewöhnliche emporschwingt. Die Recitationen reichen lange nicht an die von Gluck, Spontini oder gar Mozart, die Ensemblestücke sind besser gearbeitet, wie in den gewöhnlichen Opern; aber will man hierin auch eine große Leistung erblicken, so kann man es noch ganz anders wünschen. Vor Allem ist hierzu wohl nöthig, daß der Componist selbst in der vielstimmigen Composition sehr gewandt sei. Es ist eine Thorheit, sich einzubilden, das Genie werde Alles machen, man dürfe nichts lernen, sich nicht mit Contrapunkten, Fugen, vollständigen Sätzen quälen, das finde sich, wo es nöthig ist. Täuschung! — wer nicht tüchtig studiert hat, wird nie etwas Fertiges schaffen; daher in Wagner's Werken die oft ungeschickten Uebergänge, die wirren, unklaren Motivverbindungen, die unzarten, groböhrigen Intervallen-Stellungen[3]). Trotz dieser Ausstellungen, gibt es viel Achtungswerthes, Schönes in dem Werke und nimmt Wagner jedenfalls seinen Rang über Meyerbeer ein. Für den bedeutendsten jetzt lebenden Musiker halte ich aber Schumann; er hat begriffen, daß man das wo möglich erst in seiner Gewalt haben muß, was Andere geleistet, um auf dem Boden, dem wir entwachsen, das ist der christlichen Kirche und ihrer Musik, nicht dem griechischen Drama, Blüthen und Früchte hervorzubringen[4]). Wir haben eine andere Scala als die Griechen, wir haben eine Harmonie, die in Verbindung vieler Melodieen bestehen kann; wir können die Oper zu etwas ganz Anderem machen, als sie gegenwärtig ist, wir werden es aber auf einem anderen Wege versuchen müssen[5]). Wagner hat einzelne Uebelstände vermieden, was immer achtungswerth ist, doch etwas ganz Neues, etwas Besseres als alle Anderen hat er nicht geschaffen[6]).

Sobolewski.

Wir klassifiziren die drei oben neben einander gestellten Componisten anders und stellen, da hier nur von dramatischer, nicht von reiner Instrumentalmusik die Rede ist, Schumann jedenfalls zuletzt.

Die Redaction.

Das Vorstehende ist zu lesen in No. 13 der Süddeutschen Musikzeitung. Es hat nur insofern Bedeutung, als es von einem wirklichen Tonkünstler herrührt, der selber Opern geschrieben hat. Als Ansicht eines solchen aber ist es so überaus charakteristisch, daß wir uns nicht versagen konnten, es in den Kreis unserer Betrachtungen zu ziehen, um dadurch die öffentliche Aufklärung über die Erscheinungen in der gegenwärtigen Kunstwelt zu fördern.

1) Hrn. Sobolewski wird ein sehr bedeutendes und eigenthümliches specifisch musikalisches Talent von der Kritik fast einstimmig zugesprochen. Fast eben so einstimmig hat bei Gelegenheit seiner verschiedenen Opern die Kritik aber auch die vollständigste Unklarheit des Hrn. S. über die nothwendigen Bedingungen eines „dramatischen" Kunstwerks hervorgehoben: die Textbücher jener Opern sollen in der That kleine Ungeheuer in dramatischer Beziehung sein. Wie charakteristisch ist es nun, wenn Hr. S. von der „besseren Sprache" u. s. w. im Lohengrin spricht und die eigentliche Pointe, den Kern des Kunstwerks, die Sache, wegen welcher im Lohengrin gesprochen wird, gänzlich übersieht?

2) Von uns ist die musikalische Deklamation jedes einzelnen Wortes im Lohengrin mehr als einmal geprüft worden; wir haben bei diesen Untersuchungen wohl Worte gefunden, über deren Deklamation mit dem Componisten sich streiten ließe, wenn in solchem Falle ein Streit von der Kritik eben erhoben werden dürfte und nicht vielmehr der ausgesprochene Wille des Künstlers respektirt werden müßte; offenbare Fehler in der musikalischen Deklamation aber, wie z. B. bei Weber, haben wir an keiner Stelle der Oper gefunden, erklären sie auch von vornherein für unmöglich bei dem späteren Wagner und fordern Hrn. S. hiermit dringend auf, seine Bedenken in dieser Beziehung durch Anführung von „Beispielen" näher zu erläutern. Wie wenig Bewußtsein und Selbstkritik heißt es Wagner zutrauen, wenn man in Rücksicht auf sein bis jetzt vollkommenstes Kunstwerk von „Deklamationsfehlern" sprechen kann: — und von einer anderen Seite wird diesem Künstler wieder die „Reflexion" zum Vorwurfe gemacht!

3) Der Glaube, es mangele Wagner an Gewandtheit in der Handhabung des technischen Theiles der musikalischen Kunst, ist allerdings eine nothwendige Folge der dargelegten Universalität seines künstlerischen Vermögens in einer Zeit, für welche diese Universalität eben eine ganz neue Erscheinung ist. Wer heut zu Tage, wo der gewöhnliche Mensch an die Ausbildung einer einzigen Fähigkeit schon die Hälfte seines Lebens zu setzen hat, mehrere Fähigkeiten in sich vereinigt und in Schöpfungen höherer Art darlegt (und dadurch eben beweist, daß er kein „gewöhnlicher" Mensch ist), der kann natürlich in Bezug auf jede einzelne Seite seines höheren Ganzen es nicht

weit gebracht haben: so lautet selbstverständlich das Orakel der Einseitigkeit und Mittelmäßigkeit. Und es dürfte auch der feurigsten Zunge nicht gelingen, die Beschränktheit zur Einsicht ihrer Beschränktheit zu bringen. Daher Versicherung gegen die Versicherung: Wagner hat ehedem, so gut wie jeder Andere, seine Fugen und Contrapunkte, Symphonieen und vielstimmigen Chöre geschrieben, die sich recht wohl neben Dem sehen lassen können, was nach diesen Seiten hin von unseren Tonkünstlern geleistet wird; nur aber hat Wagner nie gewagt, die Oeffentlichkeit mit Arbeiten zu behelligen, welche ihm nicht als Kunstwerke, sondern als „Studien" erscheinen mußten. Man sehe sich doch nur einmal die Partituren seiner späteren Opern etwas genauer an, z. B. die Instrumental-Einleitung zum Lohengrin: hier findet man eine Orchester-Polyphonie, wie sie nur auf der Basis einer vollständigen Beherrschung der musikalischen Technik denkbar ist, und gegen welche die fleißigsten Arbeiten der gewandtesten unter den modernen Tonkünstlern als bloße Studien erscheinen. Wer meint heut zu Tage wohl noch, daß die Beethoven'schen Symphonieen, an die man jetzt doch endlich glaubt, besser ausgefallen sein würden, wenn der Componist derselben mehr, als in der That, im „Contrapunkte" geleistet hätte? — „Fertiges" aber in specifisch musikalischer Beziehung schaffen zu wollen, kann im Allgemeinen Wagner's Absicht gar nicht sein, da die Musik bei ihm nicht das Letzte, sondern nur Mittel zum Ausdrucke eines Höheren ist; — und doch: wer dürfte seinen Ouverturen zum „Faust" oder zum „Tannhäuser" das Prädikat auch in specifisch musikalischer Beziehung vollkommen „fertiger" Werke abzusprechen wagen? Man sieht also, daß Wagner am gehörigen Orte auch blos „Tonkünstler" sein kann! — Wo Hr. S. aber „ungeschickte Uebergänge, wirre und unklare Motivverbindungen, unzarte und groböhrige Intervallenstellungen" erblickt, da sieht er (in seiner Weise) wohl die Erscheinungen, aber nicht die Ursachen derselben, die allerdings außerhalb der Musik liegen. Uebrigens: wo ist selbst in der absoluten Musik der Maaßstab für Das, was in Bezug auf Uebergänge, Motivverbindungen und Intervallenstellungen als schön oder nicht schön gelten soll? Uns erscheint Vieles von Dem, was Hrn. S. verletzt, als eine Bereicherung der musikalischen Kunst, wie sie eben nur durch die freischaffende Kraft des dichtenden Genius, nicht aber durch die Berechnung des künstelnden Musikers möglich ist.

4) Hier ist ein Cardinalpunkt berührt, dessen Besprechung sehr fruchtbar werden könnte, wenn eine solche — — — uns gestattet wäre. Aber steht Wagner mit seiner Dichtkunst und Musik denn etwa auf griechischem, und nicht vielmehr auf christlichem Boden? Am „Kunstwerke der Zukunft" ist ja nur die Idee von der Vereinigung aller Kunstarten zur Kunst überhaupt griechischen Ursprungs, die Kunstarten selber aber, und namentlich die Musik, werden nach all der Fülle verwendet, welche ihnen ihre egoistische Entwickelung auf christlicher Grundlage verschafft hat. Das Griechenthum soll sich ja nicht erneuern und das Christenthum verdrängen, sondern dieses nur mit jenem sich versöhnen.

5) Gut! Wir werden abwarten, zu was „ganz Anderem" Hr. S. die Oper machen wird. Gelingt es ihm auf einem „anderen Wege" besser, als Wagner auf dem seinigen, so wird es ihm dann an unserem ungetheilten Beifalle eben so wenig fehlen, als jetzt Wagner.

6) Wohl hat Wagner nicht bloß einzelne Uebelstände vermieden, sondern in der That etwas ganz Neues und Besseres geschaffen, als alle Anderen. Darüber hat freilich nur Derjenige ein Urtheil, welcher vom Lohengrin etwas mehr, als blos den „Klavierauszug" gesehen hat. Die Meinung aller kompetenten Richter, welche einer Aufführung des Lohengrin oder Tannhäuser beigewohnt haben, stimmen darin überein, daß hier zum ersten Male Etwas geboten worden ist, wobei man vergißt, daß man im Theater sich befindet, daß man Musik und Sänger hört, daß man ein bloßes Spiel vor sich hat. Hierin liegt das „Neue und Bessere", was Wagner geschaffen hat, und von diesem Punkte aus muß man auf das „Princip" seiner Kunst zurückschließen, nicht aber aus den Klavierauszügen seiner Opern einen richtigen Begriff von dem Wesen derselben gewinnen wollen. Als dieses Princip ergiebt sich dann nicht die Musik sondern das „Drama", über welches Hr. S. jedoch ein Urtheil nicht haben kann, einmal: weil er die entscheidenden Opern Wagner's noch gar nicht aus der Aufführung kennt, sodann aber: weil er durch seine eigenen Opern dargethan hat, daß der Begriff „Drama" ihm noch gar nicht aufgegangen ist.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Der Kapellmeister **Bott** gab kürzlich mit vielem Erfolge ein Concert in Hannover. Der König machte ihm den ehrenvollen Antrag, als erster Solo-Violinist in die dortige Kapelle zu treten, doch konnte Bott darauf nicht eingehen, da ihn vor nicht langer Zeit erst der Kurfürst von Hessen zum zweiten Kapellmeister ernannt hatte.

Das Schweriner Hoftheater hat während der diesjährigen Saison in Dobberan gespielt. Als Gäste haben in der

Oper: Frl. Geisthardt und Herr Warray aus Coburg (Bariton) sehr gefallen. Frl. Tomala aus Frankfurt wurde zu Gastrollen erwartet.

Frau v. Strantz ist nach längerem Unwohlsein in Berlin noch zweimal als Leonore in der Favoritin, als Rosina und Fides aufgetreten. Der Erfolg war in allen diesen Partien ein großer, sowie sie auch in dem Concerte des Pianisten Krüger ihren Ruf als Concertsängerin bewährte. Sie ist bereits nach Wien abgereist.

Roger ist nach Paris zurückgekehrt. Sein Engagement für die Berliner Hofbühne ist nicht wieder erneuert worden, da dieses Theater keine besonders guten Geschäfte mit ihm gemacht hat. Er hat dieses Mal im Ganzen mit Einschluß seines Benefizes ungefähr 8000 Thlr. in Berlin erhalten.

Die Sängerinnen Viardot-Garcia, Castellan und Clara Novello sind für die diesjährigen Musikfeste in Birmingham und Hereford gewonnen worden.

Der Walzercomponist Joh. Strauß hat eine Einladung nach Paris erhalten und ist mit seinem Orchester bereits dahin abgereist.

Frau Gundy ist in Cöln als Primadonna engagirt.

In Hamburg verspricht man sich viel von einer jungen Sängerin, Frl. Ziegler, welche noch vor Kurzem als Milchmädchen in den Straßen ihrer Vaterstadt umherwanderte.

Frau Sontag hat sich am 25. August in Liverpool nach Amerika eingeschifft.

Kapellmeister Methfessel beabsichtigt Braunschweig zu verlassen und für die Zukunft in Dresden zu leben.

Der Contrakt der Frau Palm-Spatzer ist von der Münchener Hoftheater-Intendanz auf ein Jahr verlängert worden. Die Münchener scheinen darüber aber nicht sonderlich entzückt zu sein, da die Sängerin ihre Blüthezeit bereits weit hinter sich haben soll.

Der Componist Canthal ist beim Hamburger Stadttheater als Chordirector angestellt worden.

Neue und neueinstudirte Opern. Julliens Oper: Pietro il Grande ist mit ungeheurem Pomp und einer Ausstattung, welche 5000 Pfd. Sterl. gekostet hat, im Covent-Garden-Theater in Scene gegangen, hat aber nur einen mäßigen Erfolg gehabt. Die Handlung hat Aehnlichkeit mit der in Lortzing's Czaar, die Musik soll ein mixtum compositum von allen möglichen Stylen sein, bei dem jedoch der Meyerbeer'sche am meisten hervortrete. Die Instrumentirung wird gerühmt, doch arte auch sie oft in einen unerhörten Lärm aus. Am gelungensten seien die vorkommenden Tänze. Eine russische Tänzerin, welche man für diese Oper aus Petersburg hatte kommen lassen, sowie ein auf der Bühne ausgeführtes Cavallerie-Manöver wurden vom Publikum nicht sehr freundlich aufgenommen. Die Hauptpartien waren in den Händen berühmter Sänger, wie Frl. Zerr, Tamberlick, Stigelli und Formes, welche auch ihr Möglichstes thaten, um die Oper zu halten und dafür reichen Beifall erhielten.

Die Casilda wird gegenwärtig in Carlsruhe einstudirt.

Ein Dilettant in Wien, Leo Kern, hat nach Berlioz und Lachner noch eine Oper Benvenuto Cellini geschrieben, welche daselbst zur Aufführung kommen soll.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die Akademie für Musik in München hat Adam, Auber, Berlioz, de Beriot, Fétis sen., Halevy, Liszt, Fr. Lachner, Marx, Meyerbeer, Mercadante, Melique, Reißiger, Rossini, Spohr, Fr. Schneider, Schumann und Thalberg zu ihren Ehrenmitgliedern ernannt.

Verdi hat den Orden der Ehrenlegion erhalten.

Todesfälle. Vor Kurzem starb in Regensburg der geistliche Rath Joh. Bapt. Weigl, Bruder des Componisten, 90 Jahre alt.

Vermischtes.

Herr Rud. Cerf wird am 15. October das „interimistische" Königsstädtische Theater in dem Harth'schen Etablissement vor dem Rosenthaler Thore in Berlin eröffnen. Vorläufig wird sich der Wirkungskreis dieses Theaters nur auf das Lustspiel, die Posse und das Vaudeville erstrecken.

Die Theaterdirection in Frankfurt a. M. ist von der Polizei verwarnt worden, weil der Komiker Meinhold kürzlich einige Couplets in ein Vaudeville eingelegt hatte, die an hoher Stelle Mißfallen erregten.

Das neue Hoftheater in Hannover wurde am 1. September mit einem Festspiele: „Kunst und Natur" von Perglaß, Musik von H. Marschner, und dem Göthe'schen Torquato Tasso eröffnet.

Die Hamburger Jahreszeiten meinen, die Möpse wären jetzt eine so große Seltenheit geworden, daß ein Engländer einmal ganz Deutschland durchreist habe, um einen solchen aufzutreiben, jedoch ohne Erfolg. Noch seltener seien aber englische Sänger und dennoch sei jetzt ein solcher, Namens Swift, aufgetaucht. Derselbe werde erst nach Lissabon reisen und sich dann auf dem übrigen Continente mit allen gangbaren Münzsorten bekannt machen.

Der Professor der Physik Petrina in Prag soll ein musikalisches Instrument erfunden haben, das durch Electro-Galvanismus Töne erzeuge. Es soll Aehnlichkeit mit der Physharmonika haben.

Frau Birch-Pfeiffer hat gegenwärtig einen Operntext für den Herzog von Coburg unter der Feder.

Das Hoftheater in Stuttgart ward am 1sten Sept. mit Meyerbeer's Robert eröffnet.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen ꝛc.

R. Schaab, Vater unser und Einsetzungsworte für eine Singstimme mit Begleitung der Orgel. Leipzig, Siegel. 5 Ngr.

Die einfach und in ernst-religiösem Tone gehaltenen beiden Gesänge entsprechen ganz ihrer Bestimmung. Es zeigt sich in ihnen eine glückliche Auffassung und Wiedergabe des kirchlichen Elementes und das ist etwas, was man bei Componisten unserer Zeit selten findet. Die Orgelbegleitung ist einfach, wie sie bei dergleichen Stücken nicht anders sein darf, und bekundet die geübte Hand des Componisten.

Theatermusik.

Partituren.

H. Litolff, Op. 80. Ouvertüre zu „die Girondisten", Trauerspiel von Rob. Griepenkerl. Partitur. Braunschweig, G. M. Meyer jun. 2 Thlr.

Concertmusik.

Arrangements.

W. A. Mozart, Op. 114. Maurerische Trauermusik für Orchester, zu vier Händen für das Pianoforte eingerichtet von C. Burchard. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Es ist dies das erste vierhändige Arrangement des Mozart'schen Werkes, welches bis jetzt erschienen ist, und wir empfehlen dasselbe den Freunden klassischer Musik als ein sehr zweckmäßiges und geschmackvolles.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

J. J. Bott, Romanesca aus dem 16ten Jahrhundert für Violine mit Pianoforte- oder Orchesterbegleitung eingerichtet. Cassel, Luckhardt. 12½ Sgr.

Ein sehr interessantes Musikstück. Mit wenigen Strichen sind die frischen Gedanken zur Anschauung gebracht, und es giebt das Tonstück ein treues Bild jener urkräftigen, selbst im heiteren Genre noch ernsten und würdigen Zeit, in welcher es entstanden. Merkwürdig ist — um dies beiläufig zu erwähnen — eine auffallende Aehnlichkeit zweier Gedanken in dieser Romanesca mit den beiden Hauptthematen in einer berühmten Ouvertüre eines hochgefeierten Componisten der Neuzeit. Die Bearbeitung des Herrn Bott verdient alles Lob und man muß es ihm Dank wissen, daß er ein so interessantes Werk an das Licht gezogen hat, dessen Vortrag noch heut zu Tage für einen Violinisten sehr belohnend sein wird.

Für Pianoforte zu vier Händen.

R. Schumann, Op. 73. Phantasiestücke für Pianoforte und Clarinette. Arrangement für Pianoforte zu vier Händen. Cassel, Luckhardt. 1 Thlr.

Ein sehr gelungenes Arrangement, welches das Werk auch Pianisten zugänglich macht, denen ein guter Clarinettist nicht zu Gebote steht.

Lieder und Gesänge.

C. Stein, Op. 4. Sechs Fabeln aus dem Speckter-schen Fabelbuche für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pfte. Magdeburg, Heinrichshofen. 17½ Sgr.

Sehr einfache den Texten entsprechende Lieder, die aber eben durch ihre Anspruchslosigkeit von guter Wirkung sind. Ebenso einfach als die Singstimme ist das Pianoforte gehalten, doch hat es der Componist größtentheils verstanden die Begleitung sinngemäß die charakteristisch zu machen.

Duetts, Terzetts ꝛc.

R. Würst, Op. 22. Ruhethal, für Sopran, Alt und Tenor mit Begleit. des Pianoforte (Helikon Nr. 14). Magdeburg, Heinrichshofen. 5 Sgr.

Der einfache dreistimmige Gesang ist gut aufgefaßt und empfunden, die Stimmen gesangsmäßig behandelt und es wird deshalb das Werkchen häuslichen Gesangskreisen willkommen sein. Die Pianofortebegleitung ist einfach, aber nicht uninteressant und gewöhnlich.

Instructives.

Für Pianoforte.

H. Enke, Op. 6. Sechs melodische Uebungsstücke im Umfang von fünf Tönen bei stillstehender Hand für das Pianoforte zu vier Händen. Heft 1 u. 2. Leipzig, Peters. à Heft 15 Ngr.

Vorliegende Uebungsstücke verdienen die angelegentlichste Empfehlung. Wenn Diabelli, Czerny[?] Enckhausen u. A. auch bereits sehr zweckmäßige Uebungen dieser Art geliefert haben, so zeichnen sich die Enke'schen doch vor jenen durch Hervortreten des

melodischen und rhythmischen Elementes aus und der Componist hat es verstanden, auf dem beschränkten Raume von fünf Tönen ansprechende und fließende Musikstücke zu liefern. Die für den Lehrer bestimmte Seconda ist ebenfalls leicht gehalten, ohne jedoch trivial zu werden.

F. X. Chwatal, Op. 102. Volksmelodien zum Gebrauche beim ersten Unterricht für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet und mit instructiven Variationen versehen. Heft 1. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Ein für den Unterricht bei kleinen Schülern empfehlenswerthes Werkchen, das den erfahrenen Lehrer verräth.

H. Enckhausen, Op. 82. Der erste Unterricht im Clavierspiel. Eine Reihefolge methodisch geordneter Uebungsstücke für den progressiven Clavier-Unterricht nach pädagogischen Grundsätzen. In 4 Heften. Eisleben, Kuhnt. 1stes u. 2tes Heft, à 15 Sgr.

Nachdem der Verfasser in gedrängter Kürze die Namen, Geltung ꝛc. der Noten und Pausen erklärt, im zweiten Hefte den Schüler auch mit den Baßnoten bekannt gemacht und Tonleitern beigefügt hat, läßt er eine Reihe von Uebungsstücken folgen, die progressiv geordnet sind und gegen die in Bezug auf das Technische nichts einzuwenden ist. Entschieden müssen wir uns aber dagegen erklären, Uebungsstücke in Form von Polka's, Walzern ꝛc. zu geben, besonders wenn diese etwas altmodisch und philiströs klingen, wie die in vorliegenden Heften enthaltenen. Der Verfasser, der bereits so Anerkennenswerthes im instructiven Fache geleistet, hätte dies vermeiden sollen, es beeinträchtigt das Gute, was in diesem Werke enthalten. Abgesehen von diesem der Geschmacklosigkeit ungebildeter Aeltern und dem Schlendrian gewissenloser Musiklehrer gemachten Concessionen, verdienen diese Uebungsstücke Empfehlung für Lehrer und Lernende.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Saiten- oder Blasinstrumente.

H. Wohlers, Op. 1. Le Dahlia. Romance pour Violoncelle avec accompagnement de Piano. Berlin, Trautwein (Guttentag). 12½ Sgr.

Ein gefälliges Salonstück, in dem das Violoncell die Hauptrolle spielt, während sich das Piano nur begleitend und zwar in ziemlich gewöhnlichen Figuren verhält. Der Pianist C. Wehle hat dieses Stück als Opus 21 Nr. 1. für Piano in Des-Dur transscribirt, und ein ebenfalls ganz nettes Unterhaltungsstück daraus gemacht, welches in derselben Verlagshandlung erschienen ist.

L. Baumann, Op. 8. Etude de Staccato pour Violon. Leipzig, Hofmeister. 7½ Ngr.

Ein seinem Zwecke vollkommen entsprechendes Musikstück, das sauber gespielt von nicht übler Wirkung sein wird. Auch als Uebung für vorgeschrittene Violinisten ist das Werkchen zu empfehlen.

Lieder und Gesänge.

L. Schlottmann, Op. 3. Burschenlieder. Gedichte von Geibel, Göthe, Hoffmann v. Fallersleben u. A. für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Heft 1. Berlin, Trautwein (Guttentag). 15 Sgr.

Leichte und gefällige, dem Text entsprechende Liederchen, die ein hübsches Talent bekunden. Die Singstimme ist gut behandelt, das Pianoforte leicht und doch nicht nach dem gewöhnlichen Schlendrian. Wir zweifeln nicht, daß diese „Burschenlieder" bei den Dilettanten bald beliebt sein werden.

C. F. Kauffmann, Verloren. Gedicht von Prokesch-Osten, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Stuttgart, Ebner. 10 Ngr.

— — —, Die badende Elfe. Gedicht von H. Heine, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Ebend. 10 Ngr.

Beide Lieder halten sich auf einer sehr untergeordneten Stufe des Dilettantismus. Es fehlt natürlich nicht an unmotivirten Textwiederholungen und jener matten Salonsentimentalität. Die Begleitung bewegt sich nur in alten, abgenutzten Figuren.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 12. Den 17. September 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{2}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.
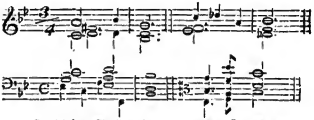
Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

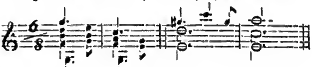
Robert Schumann, Op. 105. Sonate (in A-Moll) für Pianoforte und Violine. — Leipzig, bei Friedrich Hofmeister. Pr. 2 Thlr.

Sehr wohl sind wir noch des Versprechens eingedenk, daß bei Gelegenheit der Beurtheilung der neuesten Symphonie Schumann's aus unserer Feder floß, und wenn uns die Fluth neuer kritikbedürftiger Tonwerke auch zu ersäufen droht, so werden wir sicher die zur Erfüllung dieses Versprechens nöthige Zeit bald finden. Einstweilen, da wir nun doch einmal von der Sucht angesteckt sind, ins „Allgemeine" zu schweifen, wollen wir auch bei Gelegenheit des vorliegenden Werkes einige — wie wir hoffen lehrreiche — allgemeine Bemerkungen wagen und dadurch die spätere umfassende Arbeit uns um ein Stück abkürzen. Wir finden nämlich die neue Sonate Schumann's in Verbindung mit seiner letzten Symphonie vorzüglich geeignet für den gründlichen Nachweis, daß wir es in dem Schumann der Gegenwart mit einem musikalischen „Manieristen" zu thun haben, wie nur irgend einer jemals componirt hat. Man höre und urtheile dann selber!

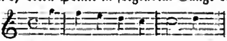
Aus der 3ten Symphonie Schumann's führen wir als besonders prägnant folgende Stellen an:



Zu diesen Stellen kommen aus ersten Satze der vorliegenden Sonate noch die nachstehenden:



Dr. Krüger beantwortete sich selber einst die Frage: Was ist „originelle" Musik? sehr treffend durch den Hinweis auf einige Tacte aus einer Composition Mendelssohn's, deren Pointe in folgendem Gange bestand:



Diese Noten schließen einen viertactigen Rhythmus ab, der als erste Hälfte einer längeren Periode zu einem Halbschlusse auf der Dominantharmonie führt. Jedes gewöhnliche Menschenkind würde für diesen Schluß wahrscheinlich die Noten e d oder im äußersten Falle c h genommen haben; der „originelle"

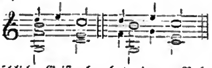
Componist aber thut noch weit mehr: er geht sogar über das Aeußerste hinaus, kehrt die übliche Senkung der Melodie geradezu um und nimmt c d. So hat man denn nun auch in der Periode der musikalischen Sentimentalität den sehnsüchtigen oberen Vorhalt zur

1.) x.

Quinte des Hauptseptaccordes 
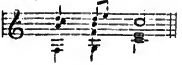
eingeführt und in vollster musikalischer Unbefangenheit fast bis zur Ekelhaftigkeit oft angewendet. Die reflectirenden, mit Absicht „originellen" Tonkünstler aber mußten es als eine ihrer wichtigsten Lebensaufgaben erkennen, diesem heillosen Treiben durch ihre eigenen geistreichen Erfindungen Schranken zu setzen, brachten gleichwohl nichts Anderes zu Stande, als die berechnete Umkehrung jener unwillkührlich empfundenen Tonphrase. Während also die musikalische Naivetät fort und fort in der hunderttausendmal abgeleierten Schlußweise sich erging, zeichneten die „Originellen" mit der folgenden nagelneuen Neuigkeit sich aus:

2.) x x

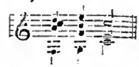


Der menschliche Geist aber hat nimmer Ruhe: es ist das beneidenswerthe Schicksal der Genies, niemals zufrieden zu sein. War das bis hieher Erreichte im Grunde ja doch so einfach, daß es am Ende jedes musikalische Menschenkind ganz von selber aufgefunden haben würde! In der That ging auch dieser außerordentliche Gewinn, den die „Originellen" der Musik verschafft hatten, eben seiner Einfachheit wegen sehr bald in das wirkliche Leben über, und konnten sie auf der einen Seite mit Recht über diesen seltenen Triumph des Wissens über das Leben jubeln, so mußte er auf der anderen Seite doch ein neuer Sporn für sie sein zu weiteren Entdeckungen im Gebiete der — Nebennoten. Hatte man sich nämlich bisher begnügt, das Intervall x nur während der Dauer des unterliegenden Dominantaccordes nach dem harmonischen Melodietone erklingen zu lassen, so verlegte man jetzt diesen seinen Hauptton in den vorangehenden Accord und ließ das x mit dem Hauptseptaccorde eintreten. Aus der noch immer einfachen Folge

3.) x.

 entstand so jene raffinirte Toncombination, mit der wir es heut zu thun haben und die wir in ihrer einfachsten Gestalt

4.) x.

folgendermaaßen darstellen: 

Rekapituliren wir in der Kürze, so war also die jetzt berüchtigte Note x anfänglich **Vorschlag** zu ihrer Hauptnote und als solcher ganz unbedenklich; später wurde sie **Nachschlag** und als solcher schon etwas bedenklich; endlich aber machte man sie zum **Stellvertreter ihrer Hauptnote** und das ist gewiß das Bedenklichste, was mit einer Nebennote vorgenommen werden kann. Die aus Schumann's neuester Symphonie und Sonate oben angeführten Stellen beruhen nun sämmtlich auf der unter 2 und 4 angedeuteten freien und freiesten Anwendung einer und der nämlichen Nebennote auf einer an sich gewöhnlichen aber unentbehrlichen harmonischen Schlußweise. Dagegen ist nun freilich nicht viel zu sagen. Daß wir aber der Wiederholung oder Variation dieser Stelle in 3 Sätzen der Symphonie über 20 Mal, im ersten Satze der vorliegenden Sonate dagegen blos 16 Mal begegnen, dagegen dürfte wenigstens das Eine sich sagen lassen, daß es die musikalische Manier des Componisten bis zu einem Grade verräth, der im Stande ist, Einem den ganzen neueren Schumann für alle Zeiten zu verleiden. Noch mehr: die in Rede stehende Toncombination ist bei Schumann nicht einmal „original". Gehen wir blos auf **Chopin** zurück, dessen Compositionen allerdings durch eine nicht zu läugnende Ursprünglichkeit sich auszeichnen, so fällt uns sogleich seine Ballade in G-Moll ein, in welcher die beregte Stelle nur zu oft vorkommt. Man darf aber sicher sein, den eigentlichen Ursprung dieser Stelle schon in **Franz Schubert** zu finden, in dessen Instrumentalwerken hohe Ursprünglichkeit mit einer Tonkünstelei bis zur Widerwärtigkeit auf die merkwürdigste Weise sich vereinigen und der denn auch den wahren Ausgangspunkt für die neueste Richtung in der Tonkunst bildet, was Alles wir bei späterer Gelegenheit ausführlich nachzuweisen haben werden.

Wir dürfen nunmehr auf die vorliegende Sonate im Besonderen eingehen. Sie enthält 3 Sätze: einen ersten raschbewegten Satz in „leidenschaftlichem" Character ($\frac{6}{8}$ Tact A-Moll), ein Allegretto ($\frac{2}{4}$ Tact F-Dur) und ein Finale in lebhafter Bewegung ($\frac{2}{4}$ Tact A-Moll). In jedem dieser Sätze ist im Ganzen Fluß und Schwung: trotz einer Manier, die sich von der Manier anderer Componisten durch Das unterscheidet, was wir musikalische Seltsamkeiten nennen müssen, schafft Schu-

mann dennoch hier, wie fast überall, aus einem Gusse. Keiner der Tonsätze aber ist ganz frei von jenen gewissen Knaupeleien auf der einen Seite, wie auf der anderen von musikalischen Unbedeutendheiten — um nicht zu sagen Gemeinplätzen. Die gewissen Knaupeleien nehmen wir hin als bei Schumann unvermeidlich: der Componist verfährt in dieser Beziehung nicht geradezu absichtlich, sondern in der That mit Unwillkühr innerhalb einer Ausdrucksweise, in welche er sich nun einmal festgerannt hat. Die unbedeutenden Stellen dieser Sonate, wie der übrigen Compositionen aus seiner letzten Periode, bringen wir wohl nicht mit Unrecht auf Rechnung seiner Vielschreiberei. Es ist in diesem Bezuge ein eigen Ding um die Kritik der Musik eines „Fortschrittscomponisten." Schon der Name „Fortschrittscomponist" deutet darauf hin, daß sein Träger sich noch nicht da befindet, wohin er eigentlich kommen soll, daß seine Werke also nur den sehr relativen Werth von Uebergangsproducten haben. Freilich ist es blos die Kritik gewesen, welche den musikalischen „Fortschritt" erfunden hat: sie besaß dabei die ganz richtige Ahnung von einem erst noch zu erreichenden höheren Ziele, und glaubte diesem Ziele, das nicht sowohl innerhalb die musikalische Kunstart fallen kann, als vielmehr in dem größeren Gebiet der Kunst überhaupt zu suchen ist, auch da näher zu kommen, wo in der absoluten Musik das Neue auftrat. Daher proclamirte sie die Componisten von sogenannter „musikalischer Erfindung" als „Fortschrittscomponisten." In der Musik aber — wie in aller Kunst — wird auf entscheidende Weise stets nur naiv geschaffen, und durchaus naiv sind die Instrumentalwerke Haydn's, Mozart's, des früheren Beethoven's, sowie ihrer unbedingten Nachahmer aus früherer und späterer Zeit, wie Romberg, Krommer, Spohr u. A. Innerhalb einer gegebenen Form, die sie vollkommen inne haben, und in vollster künstlerischer Unbefangenheit sprechen die genannten Componisten in ihren Instrumentalwerken sich selber aus, d. i. ihr eigenstes musikalisches Wesen, ihre specifische Begabung, den jeweiligen Stand der historischen Entwickelung der Musik als Kunstart oder — wie die „Manieristen" — wohl auch nur eine Seite dieser Entwickelung. Wo die Musik dieser Componisten aber mit der Dichtkunst sich verbindet, erscheint sie ihrem Gehalte nach wohl ebenfalls naiv, in formeller Beziehung jedoch reflectirt, im eigentlich künstlerischen Sinne dagegen nur reproducirend. Das heißt: der musikalische Ausdruck an sich ist immer ein unwillkührlicher, ungesuchter, von selber gefundener, nicht aber erfundener; die Form dieses Ausdrucks jedoch ist insofern berechnet, als sie im Wesentlichen zum Voraus bestimmt und feststehend, hier nur unter mehr oder weniger Veränderungen für den besonderen Fall hergerichtet werden mußte; dabei nun aber ist keine höhere künstlerische, ursprünglich schaffende Potenz unwillkührlich thätig, sondern nur die rein musikalische Kraft des Componisten: nicht der Dichter schafft aus innerstem Drange, sondern der Musiker innerhalb seiner Kunstart in Folge äußeren Antriebes. Der mittlere und spätere Beethoven erscheint nun aber als mehr denn blos „Musiker" und dabei doch auch wieder nur als Musiker, d. h. während er Dichter ist im eigentlichen Sinne des Wortes, vermag er sich doch nur in der Sprache des absoluten Musikers mitzutheilen. Er schreibt nicht einmal „Opern," wie der scharfsinnige und feinfühlende Mozart, sondern spricht blos in „Symphonien" einen dichterischen Inhalt aus, der ihn in rein musikalischer Beziehung zugleich als den originellsten, erfinderischsten Componisten seiner Zeit erscheinen läßt. Und dennoch ist auch die Musik Beethoven's an sich durchaus naiv, nicht absichtlich erfunden, sondern unwillkührlich gefunden; er ist jedoch der erste Componist, der mit einer höchsten specifischen Begabung die nothwendige Reflexion des mit vollem Bewußtsein schaffenden Künstlers, des Dichters, d. h. des mehr als lyrischen Dichters, verbindet: das Neue in seiner Musik aber folgt von selber aus dem Streben, einen höheren künstlerischen Gehalt in bloßen Tönen auszusprechen. Und dieß nun ist der Punkt, wo im musikalischen Kunstschaffen die Naivetät von der Reflexion allmählig verdrängt und in der musikalischen Kritik das Thema von der „Erfindung" und der „Originalität," wie die Forderung von „Tondichtungen" beginnt, wo in Folge alles Dessen die heut in vollster Blüthe stehende musikalische Anarchie ihren Anfang nimmt. Die Mehrzahl der Menschen faßt und beurtheilt eben nur die Form, das Aeußerliche, das objectiv sich Darstellende und Erfaßbare. Auch konnten die musikalischen Menschen seiner Zeit mit dem Inhalte der Musik Beethoven's gar nicht sympathisiren, da sie mit ihm als Mensch nicht sympathisirten. Daher hielten sie sich zunächst an das Aeußerliche und Reinmusikalische der späteren Tonwerke Beethoven's, und auf Grund der hieraus nothwendig entspringenden Mißverständnisse und Irrthümer ist denn nun der Zustand und die Erscheinungen der Anarchie im Schaffen und Kritisiren der gegenwärtigen und der jüngstvergangenen Epoche zu erklären. Man verlangte von Menschen, die weder Schaffensdrang, noch Geist oder dichterische Begabung hatten, sondern blos ein bescheidenes musikalisches (d. i. immer lyrisches) Talent, großartige Tondichtungen oder mindestens neue, originelle Musik, und erhielt auf diese Forderung entweder Monstra von Kunstwerken oder Tonkünsteleien. Das Beste leisteten immer noch die naiven Manieri-

sten, wie Spohr und Mendelssohn, die in einem beschränkten aber abgeschlossenen Kreise sich bewegten und nur aus Schwachheit oder Ehrgeiz ab und zu mit der Reflexion liebäugelten, wodurch sie allemal auf das Unzweideutigste bewiesen, daß sie in der Hauptsache allerdings auf einem „überwundenen," im Grunde genommen aber auf dem einzig berechtigten musikalischen Standpunkte stehen, mit Beethoven jedoch nicht eine künstlerische Ader gemeinschaftlich haben. Mit Schumann jedoch ist es insofern ein Anderes, als dieser Componist allerdings Beethoven'schen Geist, zu seiner unmittelbaren Voraussetzung jedoch keineswegs eine Mozart'sche, sondern eine Musik hat, die eben vollständigste Anarchie und von Tonkünsteleien durchdrungen ist. Was Schumann bei allem eigenen Talent von fremder (deutscher) Musik Alles in sich aufgenommen und verarbeitet hat, kann man unschwer an einigen seiner Compositionen aus früherer Zeit nachweisen. Jetzt ist er mit dieser Arbeit längst fertig und schreibt in einem Style, der selber zur Manier geworden. Wohl verfährt Schumann reflectirend im Sinne Beethoven's: dieß jedoch gereicht ihm weniger zur Entschuldigung als zur Anklage; denn die Irrthümer unserer Vorfahren sollen wir nicht wiederholen, sondern vermeiden. In rein musikalischer Beziehung aber schafft Schumann in der That naiv, wie alle bedeutenden Componisten vor ihm. Wer dieß bezweifeln sollte, dem müßten wir den Fluß und Schwung seiner lyrischen Tonsätze, sowie diejenigen zahlreichen Stellen entgegen halten, die wir als gewöhnlich und unbedeutend zu bezeichnen haben. Die Form hat er vollkommen inne und formell Befriedigendes leistet er überall, wo er keine höheren, aber in der absoluten Musik unmöglichen, Intentionen verfolgt. Wer mit seinem Wesen sympathisirt, wird sich auch nicht an seine Vielschreiberei und ihre Consequenzen stoßen, sondern der Meinung sein: je mehr desto besser! daß der ganze Schumann aber nur eine relative Bedeutung für die Musik hat, beweist am Besten das Gebahren derjenigen seiner früheren Verehrer, die sich jetzt von ihm abwenden, weil „kein Fortschritt mehr" in seinen Compositionen bemerklich sei. In der That hat Schumann auch seinen musikalischen Höhepunkt bereits hinter sich und kann sich vor Verflachung jetzt nur durch Mäßigkeit im Componiren retten. Jene aber, die jetzt den Fortschritt bei Schumann vermissen, haben überhaupt niemals dem Componisten selber, sondern nur dem durch ihn einst repräsentirten Fortschrittsprincipe gehuldigt. Die Kritik freilich findet auf dem Gebiete des sogenannten musikalischen Fortschritts keinen festen Boden: deshalb kann sie die Musik eines Fortschrittscomponisten wohl zeichnen, aber nicht richten. Für die Kritik gibt es nur *einen* festen Anhalt: in der absoluten Musik (und zu ihr gehört jede Instrumentalmusik ohne Programm) ist es *die historische Form*. Die vorliegende Sonate aber ist formell tadellos, ihr musikalischer Inhalt freilich sehr stark Schumannisch.

Noch Eines aber muß bei gegenwärtiger Gelegenheit erwähnt werden. Was wir selber nämlich zu höchlichster Ueberraschung aus der Sonate Schumann's erkennen mußten, ist eine musikalische Papierexistenz dieses Componisten, die wir bei ihm wahrlich nicht gesucht haben würden, die uns bei näherer Untersuchung gleich wohl sehr erklärlich ist. Denn Schumann steht in der That dem Leben, d. i. der Wirklichkeit, so fern, daß er — wie die vorliegende Sonate darthut — ganze Tonsätze zu schreiben vermag, in welchen Violine und Pianoforte z. B. mit Figuren der nachstehenden Art alterniren.



Man berufe sich nicht auf Beethoven, denn sind wir nicht größer als unsere Vorfahren in der Kunst, so sehen wir doch weiter, weil wir auf ihren Schultern stehen, und die Irrthümer eines Beethoven soll man — wie schon gesagt wurde — vermeiden, aber nicht wiederholen. Wer gewisse Stellen der Beethoven'schen Claviertrio's und Sonaten mit Violine ohne Grauen und Mißbehagen anzuhören vermag, der hört eben überhaupt die Musik nicht mit den Ohren, sondern vernimmt sie mit ganz anderen Sinnesorganen. In dieser Beziehung wird Schumann von Mendelssohn übertroffen, der den sehr verschiedenen Charakter des Piano und der Bogeninstrumente bei ihrer Vereinigung viel besser zu wahren weiß.

T. U.

Anmerkung. Ist es nicht höchst charakteristisch, daß man in Wagner's Musik sehr häufig die absichtslose Folge 1, fast nie aber die gemachten Folgen 2, 3 und 4 findet?
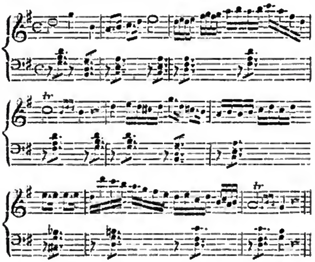
Musikalischer Reisebericht aus dem Süden

von *Heinrich Gottwald.*

(Schluß.)

Dieses tolle Treiben verlassend will ich nun ein schwaches Bild von dem entwerfen, was in Italien mit dem Worte „Kirchenmusik" bezeichnet wird. In seltenen Fällen, nur an den größten Festtagen werden Messen mit Figuralmusik aufgeführt, deren In-

halt, nach mir gemachten, verläßlichen Mittheilungen entweder sehr an das Opernhafte erinnert oder selbst aus den neuesten gangbarsten Opern entlehnt ist. An Oertern, wo Musikbanden des österreichischen Militärs stationirt sind, werden auch häufig diese in Anspruch genommen, doch nur in der Art, daß dieselben die gangbarsten Modeartikel aus Opern, oder Märsche spielen müssen. Diese Erscheinungen kommen des Jahres aber nur 2—4 mal vor, somit wird die Kirchenmusik vorzugsweise durch das Orgelspiel repräsentirt. Also zu diesem! Ich besuchte in der Markuskirche die sogenannte „große gesungene Messe" die der Hauptsache nach auf folgende Art statt findet: der Text jedes einzelnen Theiles der Messe wird von der Geistlichkeit (einem Vorsänger und dem Chorus) in lateinischer Sprache ohne Orgelbegleitung gesangsmäßig recitirt, welches aber in so ordinärer Weise geschieht, daß jeder andere Ort die entsprechendere Umgebung bilden würde, als eine Kirche. Zwischen jedem dieser einzelnen Teile wird auf einer ziemlich elenden Orgel ein Stückchen von 8 Taeten in folgender Weise gespielt:



Während der Wandlung dehnt sich dieses Geleier bis zum Ekelerregen. Den Schluß macht dann ein Stück im marschähnlichen Rhythmus, oder der neueste Marsch selbst, der häufig auf Bestellung irgend eines Gläubigen — con pleno organo losgelassen wird. Und dieser Barbar von einem Organisten hat den enormen Gehalt von 800 Gulden C.-M. während in Deutschland gute Organisten oft kaum mit dem vierten Theil dieser Summe angestellt sind. So treibt man jetzt Musik in derjenigen Kirche wo einst Joh. und And. Gabrieli wirkten, wo Marcello seine unvergeßlichen Psalmen sang, wo Ant. Lotti und andere gleich große Meister angestellt waren. In Mailand hörte ich unter anderm in der Kirche St. Ambrogio auch das Gebet aus Zampa spielen und später die ganz neue Registeranwendung: auf dem Obermanual ein Register 2 Fuß die Melodie führend wozu die Begleitung (nach früher angezeigtem Muster) im untern Manuale 8 Fuß gespielt worden.

Doch der größte aller Frevel wird in Verona ausgeübt! Scherz bei Seite, im vollsten Ernst und nur der Wahrheit getreu — wird da, während der Wandlung (nach katholischer Ansicht dem heiligsten Theile der Messe) als stereotype Musik vorzugsweise gespielt: Die „Vagabunden Polka" von Gungl. Der Unsinn mußte aber auch den höchsten Grad erreicht haben, welcher im Stande sein konnte, das, vor 6 Wochen in ganz Italien publicirte Gebot des Papstes hervorzurufen: „Daß sich alle Organisten jeder profanen, weltlichen Musik enthalten und nur solche, die der Würde des Ortes angemessen, zu Gehör bringen sollen". Ein solches Gebot dürfte im besten Falle nur den ärgsten Unsinn beseitigen; dagegen wäre es eben so an der Zeit und ließe sich ein Verbot vom Oberhaupte der Kirche viel praktischer durchführen, welches die Absicht hätte: Den Verkauf von Bildern am Eingange in die Markuskirche und den Schacher von Denkmünzen und andern Artikeln im Dome zu Mailand, und zwar in der unmittelbaren Nähe des Hochaltares, zu beseitigen. Zu diesem Treiben bildet wohl das nichtswürdige Orgelspiel die entsprechendste Musik; ich glaube selbst: „Das Eine hängt mit dem Andern zusammen — und Beides charakterisirt die religiösen Verhältnisse Italiens am Besten! Eine der reich ausgestattesten und berühmtesten Kirchen Italiens ist die Antoniuskirche in Padua. In derselben befinden sich vier Orgeln von denen ich Gelegenheit hatte die 2 Größten und Besten zu probieren. Ein geheimer Schauer durchlief mich schon beim ersten Blick auf das Pedal, das nebst der gebrochenen Octave nur noch die halben Töne bis zum nächsten g enthielt, dessen Tasten aber kaum über eine halbe Elle lang und schief gestellt waren. Das Hauptmanual mit Prinzipal 8 Fuß als wichtigste Stimme leidet derzeit wenigstens an dem vierten Theil seiner Pfeifen Verlust, die, weil auch nicht das Geringste zu hören war, entweder ganz fehlen, oder auf die ärgste Art mit Staub angefüllt sein müssen. Die andern Register sind meistentheils 4 F., 2 F., und Mixturen. Nun denke man sich diesen Effekt! Während meines Aufenthaltes in Verona machte eine große Leier (vulgo Pferdeorgel) die Runde durch die Stadt und ich muß gestehen, daß dieses Instrument viel reiner gestimmt und besser war, als alle Orgeln die ich in Italien gehört. Hie und da sind wohl einige gute

Orgeln, z. B. zu Padua in der St. Giustina, zu Venedig in der St. Georgio, beide von dem berühmten Eugen Casparini gebaut, die ich leider nicht Gelegenheit hatte kennen zu lernen; wenn aber die besten Werke vernachlässigt und so miserabel gespielt werden als da — ist es eben nicht besser, als ob dieselben gar nicht vorhanden wären. — Verlassen wir dieses trübselige Bild und wenden wir uns zur Oper in Padua, die mir von mehren Seiten als eine der besten Italiens geschildert wurde.

Das „Theatro nuovo" selbst ist eins der schönsten, die ich noch gesehen. Dasselbe wurde 1847 von dem ausgezeichneten Baumeister Japelli gebaut, der sich auch daselbst mit dem, in ganz Italien berühmten Kaffehause „Pedrochi" verewigte. Leider starb dieser Künstler vor 3 Monaten! Aufgeführt wurde Mercadante's Oper; „Gli Orazi e Curiazi" die nun allerdings um einen guten Theil besser als alle Opern Verdi's und Ricci's, und zum Glück keine Recitative hatte, einem Deutschen hingegen immer noch langweilig genug vorkommen mußte. Die Gesangskräfte dieser Gesellschaft waren großen Theils sehr gut; ausgezeichnet aber der Tenor — Mirate, der Bariton — Beneich und die Primadonna — Gazzaniga. Gesungen und gespielt wurde, wie es eben nur vorzugsweise die Italiener im Stande sind; aber auch nur nach dieser Richtung hin konnte man sich ergötzen. Das Orchester wohl stark besetzt, erinnerte aber sehr an das der Triester Oper. Keine reine Stimmung; keine Präcision; ohne Schatten und Licht jeder Nuance entbehrend; dasselbe laute ununterbrochene Klopfen des Orchesterdirectors mit dem Violinbogen. Hierzu kam noch bei jeder Scenenverwandlung als Signal für den Maschinisten ein lokomotivähnlicher Pfiff, der jede, wenn mögliche Illusion, vollends zerstörte, sowie endlich die gräßlichste Unruhe des Publikums. Zwischen den zweiten und dritten Act wurde, wie gebräuchlich ein „zur Handlung gar nicht gehörendes Ballet" (allein gegen 2 Stunden dauernd) eingeschoben für das wenigstens noch die meiste Aufmerksamkeit im Publikum gewesen. Dieses italienische „Kunstwerk der Gegenwart" begann um 9 Uhr des Abends, und endete um 2 Uhr des Morgens. Wer daher eine gute italienische Oper hören will reise überall hin, nur nicht nach Italien, wo dieselbe nur benutzt wird, um, gleich einem Kaffehause Geschäfte abzumachen, sich gegenseitig zu unterhalten; oder, um in einem Lokale zu sein, wo man den eben gekauften Putz am meisten von der gaffenden Menge bewundern lassen kann. Was endlich die Musik nebenbei betrifft, verlangt der Italiener so nur Sinnenkitzel; jeder höhere, geistige und nachhaltige musikalische Genuß ist ihm fremd geworden, daher auch der Geschmack endlich so weit kommen mußte, daß Verdi und Ricci ausschließlich die Bühnen Italiens beherrschen und selbst die bessern Producte eines Bellini und Donizetti solchen Epikuräern schon zu gelehrt erscheinen müssen.

In Verona besuchte ich die kolossale Arena, die sich für große Musikfeste und Wettgesänge vortrefflich eignen würde, und das angebliche Grab von „Romeo und Julia". Den letztern Ort, welcher die Ueberreste zweier Liebenden bewahren soll, deren kühne Thaten den Stoff zu so manchem Romane und selbst Opern gegeben, besuchte ich nicht ohne Erwartungen; leider wurde ich auf großartige Weise enttäuscht. In einer von Verona entlegenen Bauernwirthschaft wird man im Staub und Schmutz in eine Art von Scheune geführt, wo sich dem in gerührter Stimmung Eintretenden als erstes Bild ein Verschlag von Brettern repräsentirt, der die Grenzen des Wohnortes „zweier Esel" bezeichnet. Ueber diesem Verschlage befinden sich alle diejenigen Geräthschaften, die man in der Regel nur in Ställen antrifft. Nach dieser ersten eselhaften Ueberraschung, in der poetischen Stimmung um einige Grade abgekühlt, macht der Wanderer ohngefähr noch 6 Schritte und kommt zu einem in Stein ausgehauenen — Troge, der ihm als das Grabmal „Romeo's und Julia's" bezeichnet wird. —

In Mailand hätte ich wieder das große Vergnügen haben können von einer Operngesellschaft „zweiten Ranges", „chi dura vince" zu hören; doch der erste Gedanke an die Triester Oper schlug jeden Muth in mir nieder, und so wohnte ich in Mailand (da das Theatro della scala im Innern überbaut wurde und ich mich mit dem Ansehen der großartigen Lokalitäten begnügen mußte) nur einem Ballet bei, das sich von dem in Padua in nichts unterschied und ein eben so schlechtes Orchester als jenes hatte. In der Umgegend von Mailand ist in akustischer Beziehung das Echo der „Simonetta" (einem verfallenen großen Landhause) äußerst interessant. Man sagte mir daß sich dieses merkwürdige Echo 63 Mal wiederhole; ich konnte es aber nur bis auf 30 Mal verfolgen. Vielen Lesern dieser Zeitschrift dürfte es auch unbekannt sein, daß der letzte noch lebende Sprosse Mozarts in Mailand existirt: dessen Sohn Carl, pens. Staatsbuchhaltungsbeamter. Ich besuchte denselben aus Pietät für den Unsterblichen, und fand in dem beinah 70jährigen Greise dieselbe Biederkeit und Gemüthlichkeit, die man sich bei dem Namen Mozart als unzertrennlich denkt. —

Die Reise über den St. Gotthard durch die Schweiz bot in musikalischer Beziehung nichts dar; doch entschädigten mich die Großartigkeit der Natur und einige angeknüpfte, mir sehr werthe musikalische Bekanntschaften reichlich dafür. —

Zu München wohnte ich der „Lucia von Lammermoor" bei und erfreute mich wieder einmal inmitten eines ruhigen Publikums, ein ordentliches Ensemble und gutes Orchester zu hören. Herr Kindermann als Ashton hatte in dieser Partie die schönste Gelegenheit seine prächtigen Stimmmittel zu entfalten, sowie der gastirende Herr Sontheim als Edgard, wenn derselbe nicht outrirte wie in der Fluchscene, viele gelungene Momente zählte. Frau Palm als Lucia dürfte allmählig da angelangt sein, wo ihr diese Partie unmöglich wird. Nebst schlechter Aussprache, unreiner Intonation wurde durch unmäßiges Dehnen und Ziehen aller Gesangsstücke diese Partie zur langweiligsten in der Oper. Nach der Fluchscene des zweiten Actes wurde Edgard und Lucia gerufen; — Beide erschienen Hand in Hand als Freunde, die eben bloß Theater gespielt, und nahmen den Beifall des Publikums dankend hin. — Ueber die andern Partien mag der Mantel christlicher Liebe zugedeckt bleiben. Orchester nicht ganz fehlerlos, Chöre lobenswerth! Da in diesem Bericht so viel von schlechten Orgeln gesprochen wurde, so sei zum Schluß noch die im Münchener Conservatorium aufgestellte, von Walker aus Ludwigsburg neugebaute ausgezeichnete Orgel erwähnt, mit welcher mich Herr Prof. Herzog freundlichst bekannt machte. Dieselbe enthält in zwei Manualen nebst Pedal zwanzig Stimmen, die in ihrer Totalwirkung eben so befriedigend sind, als die Intonation der einzelnen Register ausgezeichnet charakteristisch ist. Ganz vorzüglich fand ich im ersten Manual die Viola di Gamba 8 F. und im Pedal den Fagott-Baß 16 F. Auch ist auf der rechten Seite des Pedales ein Tritt für den Crescendo-Zug angebracht, wodurch in großer Geschwindigkeit (durch mindern und größeren Druck des Fußes) ein Register mit dem andern verbunden werden kann. Streng genommen verdient dieser Zug seinen Namen nur bei den ersten schwach eintretenden Stimmen, dann bildet derselbe mehr ein Surrogat für das oft zeitraubende Herausziehen der Register, welches in vielen Fällen dem Orgelspieler wichtige Dienste leisten kann. Die Mechanik der Manuale und des Pedales ist eine ganz vorzügliche. Der Toncharakter des ganzen Werkes ist ungemein weich, zum Gemüth sprechend, und dürfte namentlich Stimmungen contemplativen Inhaltes den entsprechenden Ausdruck verleihen. Voriges Jahr lernte ich auf einer Rheinreise von demselben Meister Orgeln in Stuttgart und Heilbronn kennen, die ganz denselben Klangcharakter und im Einzelnen dieselben vorzüglichen Eigenschaften haben. Von dem Toncharakter der erwähnten Walker'schen Orgeln ist allerdings der der Silbermann'schen Werke (wie ich mich durch die besondere Freundlichkeit des anerkannten Meisters des Orgelspieles, Herrn Hoforganisten J. Schneider in Dresden, überzeugte) sehr verschieden; und wenn bei Walkers Orgeln ja noch ein Wunsch übrig wäre, so ist es der: daß seine ausgezeichneten Werke im Allgemeinen zu dem weichen Klangcharakter noch eine Beigabe von dem silberartigen Metalltone einer Silbermann'schen Orgel erhalten möchten. Derzeit baut Herr Walker in Ulm an einer Riesenorgel mit hundert kleinen Stimmen, die kommendes Jahr beendet und wohl die größte der Welt sein wird. —

So schließe ich denn diesen Reisebericht mit der Bemerkung: daß der zu seinem Vergnügen Reisende eben nur über das berichten kann, was ihm der oft nur kurz zugemessene Aufenthalt dargeboten, und daß unter solchen Umständen ein abgeschlossenes Urtheil über das Kunsttreiben und den Kunstgeschmack eines Landes nur in seltenen Fällen zulässig erscheinen mag, obwohl einem Scharfblickenden ein kleiner Zug manchmal genügt, einen folgerichtigen Schluß auf die ganze Physiognomie zu machen. So viel spreche ich aber mit voller Ueberzeugung aus: „daß das von Italien entworfene Bild, selbst bei näherem Bekanntwerden aller musikalischen Verhältnisse des Landes, schwerlich ein anderes werden möchte, da dasselbe mit zu markirten Zügen, sich in der kürzesten Zeit, selbst dem nur flüchtig Beobachtenden gegenüber, zu einem vollständig abgeschlossenen charakteristischen Gemälde gestaltet, das aus diesem Grunde wohl kaum einen trügerischen Schluß herbeizuführen im Stande sein dürfte.

Hohenelbe am Fuße des Riesengebirges,

am 8ten August 1852.

Schweizer Briefe.

II.

Wesen und Unwesen. Flegeljahre. Unentbehrliches Publikum, das anders heißen sollte. Kunstwerk der Vergangenheit. dito der Zukunft. Ruthe und Pritsche.

Die allgemeine Sängerfestzeit ist vorüber, von da und dort sind Botschaften lautbar geworden, darunter wohl auch die eine oder andere hinkende. Ich kann nicht leugnen, daß mir, nach den mir bis jetzt zu Gesicht gekommenen Berichten, die Erfolge mit den, durch die Ankündigungen und Einladungen erregten Erwartungen nicht völlig im Einklang zu stehen scheinen, z. B. in Bezug auf Preisausschreibungen für gute neue Compositionen; doch will ich gern durch möglicherweise noch kommende eigentlich kritische Berichte in Zeitschriften, wo man dergleichen erwarten kann, mich belehren lassen. Ich meine aber in der

That, daß die Kunstkritik die Sache des Männergesangwesens, das auch sein Unwesen, seinen erdigen Beigeschmack hat, ernsthaft zur Hand nehmen, daß die Fachblätter die Angelegenheit nicht blos den politischen und Localblättern überlassen sollten. Es hat der Männergesang namentlich im letzten Jahrzehent eine Ausdehnung und Stellung eingenommen, die ein vornehmes Ignoriren oder gutmüthiges Gehenlassen nicht mehr als zulässig erscheinen läßt. Man sage nicht, daß diese Bestrebungen mit denen der höheren Kunst nichts gemein haben. Freilich Das, was aus der gegenwärtigen Gähr- und Gebärperiode der letzteren hervorgehen soll oder kann, unmittelbar zu fördern, das vermögen jene Bestrebungen nicht. Aber die aus den Kreisen hervorgehende Geburt günstig zu betten, dessen sind sie wohl fähig, oder fähig zu machen, nämlich für die neuen Gebilde der fortschreitenden Kunst allmählig auch ein fortschreitendes, also empfänglicheres, theilnehmendes größeres Publikum heranzubilden, ohne welches es doch einmal nicht gehen wird. Denke man nur z. B. daran, daß ein geregeltes mehrstimmiges Singen zum Theil wahrhaft schöner Lieder in Kreisen des Volkes einheimisch geworden ist, wo man früher höchstens die Gassenhauer oder Zotenlieder irgend eines Vagabundus mit einem im Chor gebrüllten Refrain hörte u. s. w. Es ist aber der Männergesang in der That nicht mehr, was er war. Aus dem unsicher lallenden Kinde, aus dem fröhlich und harmlos singenden Knaben ist ein kräftiger, lebenslustiger, muthwilliger Bursch geworden, der, eben in die Flegeljahre getreten, dem Schulmeister ein Schnippchen schlägt und Alles thut, was er will, darunter diverses Dumme. Aber er ist der Zucht fähig, und nimmt Belehrung an, ja er sucht sie, wie ich aus Erfahrung weiß. Nur doeire man ihm nicht allzu langweilig, sonst läuft er fort und macht ein lustig Lied aus eurer Weisheit und singt's beim Glase Wein mit wenig Kunst und viel Behagen. Es wäre eine Einseitigkeit, die sich selbst straft, wenn die höhere Kunst und ihre Kritik in ihren Erzeugnissen rücksichtslos fortschreitend, nicht Sorge trüge, daß das unentbehrliche Publikum (ich wollt' ich wüßt' ein besseres Wort, als dieses anrüchige) ihr folgen könne, oder in seinen gut gemeinten Bestrebungen nicht führerlos sich verirre. Als in altersgrauer, aber classischer Zeit die Contrapunktisten und Recensenten von Athen darüber her waren, das Kunstwerk der Zukunft zu erfinden, und schon ihre Systeme aufrichteten, als sie Gerüste für den neuen Bau, und ihre Geschlechtsregister ausarbeiteten vom ganz-, $\frac{1}{2}$-, $\frac{1}{4}$tönigen Geschlecht, und ihre Rechnungen sehr gut, nur leider ohne den Wirth, nämlich die Natur, machten, und hyperorthodoxe Preisrichter anfingen den Virtuosen die überzähligen Saiten von der Lyra zu schneiden, da liefen die lachenden Lißzte, Ole Bulle und sonstigen Orpheuse davon und ihnen nach zwar wohl nicht Steine und Felsen, Cedern und Kartoffelstauden, aber doch das Volk. Die auf uns gekommenen Trümmer aber des gelehrten Baues habe ich, gestehe ich, nie ernsthaft genug anstaunen können. Und viele Jahrhunderte später sieht man wiederum die Schriftgelehrten sitzen und schwitzen, um ihrerseits rückwärts das Kunstwerk der **Vergangenheit** zu erfinden und den verschütteten Kunstbau der altgriechischen Musik wieder auszugraben. Schon haben sie die Säulenordnungen der vermeintlich echten alten Tonleitern aufgerichtet, die hyperäolische und die hypermixolodische und die sonstigen und die anderen; fehlt leider nur noch das Dach und der Grund; muß ihnen aber da der Streich passiren, daß hinter ihrem Rücken einige nichtsnutzige, ungelehrte Dilettanten hingehen, um bei Guitarrespiel und Gesang einen geselligen Spaß zu haben, aber bei der Gelegenheit den Grund zu einem wahrhaftigen Kunstwerk der Zukunft legen, worüber Sie in Ihrer Geschichte der Musik z. B. S. 93 u. a. m. das Weitere nachlesen mögen. Und abermals Jahrhunderte, nachdem die Gelehrten mit verdrießlichen — — Apropos! ich habe Ihnen ja verdrießliche Gedanken versprochen. Nun Sie haben so eben meinen ersten (inclus. die Gedankenstriche) gelesen. Daraus ersehen Sie aber, wie verdrießliche Gedanken eigentlich aussehen. In meinem folgenden Briefe kommen sie aber wie die Heuschrecken. Sollte freilich der eine oder andere humoristische Geiselhieb neben ausfallen und höheren oder niederen Orts übel vermerkt werden, so sollte mir das leid sein. Des Zuchtmeisters Ruthe muß sich freilich hüten, einen falschen Torso zu berühren, des Narren Pritsche nimmt es nicht so genau. Sie klatscht ja blos, verwundet nicht. Zu helfen freilich pflegt weder die Ruthe noch die Pritsche — — auch ein verdrießlicher Gedanke!

Kleine Zeitung.

Danzig. Unser Musikdirector **Markull** hat so eben wieder eine neue, große romantisch-komische Oper in 3 Acten „das Walpurgisfest" betitelt, beendet. Den Text dazu hat der talentvolle Dichter J. E. **Hartmann** in Leipzig, nach der bekannten, hoch poetischen Rheinsage von „Otto dem Schütz" mit vieler Bühnenkenntniß und Gewandtheit bearbeitet. Der Componist hat in diesem Werke wieder einen Beweis seines bedeutenden und vielseitigen Talentes niedergelegt, indem er hierin, im Gegensatz zu dem Styl seiner früheren

Oper: „der König von Zion", das Genre des Leichten und anmuthig Graziösen mit vielem Glück betreten hat. Die Oper ist durchweg sehr melodiös und bietet den Ausführenden sehr dankbare Partien dar. Die Instrumentirung ist eben so brillant, als charakteristisch. —

Erfurt. Man schreibt uns von daher über ein am 3ten Sept. stattgehabtes Concert des Sollerʼschen Musikvereins. Frl. Schreck sang die Arie aus Händels Josua: „Wenn der Held nach Ruhm dürstet", das „Ideal" von Raff und „Dein auf ewig" von Eckardt so trefflich, wie man es von dieser Künstlerin nur erwarten kann. Herr v. Bülow und Herr Concertmeister Joachim aus Weimar verherrlichten das Concert durch ihre Mitwirkung. Ersterer trug Lisztʼs Patineurs, Illustration du Prophète und dann mit Joachim die Beethovenʼsche A-Moll Sonate war. Letzterer spielte außerdem noch die vier und zwanzigste Caprice von Paganini, zu welcher er eine Einleitung und eine entsprechende Orchesterbegleitung zugefügt hatte. Diese trefflichen Leistungen waren die Glanzpunkte des Abends und fanden auch den enthusiastischsten Beifall. Mozartʼs Jupiter-Symphonie, welche das Concert eröffnete, wurde unter Herrn MD. Goldeʼs Leitung sehr brav ausgeführt.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ɾc. Dem Vernehmen nach soll Lindpaintner einen Ruf als k. k. Generalmusikdirector an das k. k. Hofoperntheater nächst dem Kärnthner Thore erhalten und auch angenommen haben, da seine Stellung in Stuttgart seit dem Engagement Kückenʼs als zweiter Kapellmeister keine sehr angenehme mehr sei.

Der englische Componist Balfe wird nächsten Winter in Berlin zubringen und dort eine neue Oper schreiben. Gegenwärtig ist er einer Einladung nach Petersburg gefolgt.

Frau Behrend-Brandt hat ihr neues Engagement in Frankfurt a. M. mit großen Beifall wieder angetreten.

H. Marschner hat um seine Enthebung von der Function eines k. hannöverschen Kapellmeisters nachgesucht. Die Forderungen und Ansinnen des neuen Hoftheater-Intendanten Hauptmann v. Platen sollen Marschner zu diesem Schritte bewogen haben. Er soll die gewünschte Entlassung auch bereits erhalten haben. Es muß also doch ein sehr unberühmter Hauptmann mit einem ohne seine Schuld sehr berühmten Namen für ein Theater mehr Werth haben, als ein berühmter dramatischer Componist.

Frau Moritz hat als Regimentstochter vom Breslauer Publikum Abschied genommen und ist bereits nach Wiesbaden abgereist.

Einem noch unverbürgten Gerücht zu Folge soll Frl. Mayer in Leipzig an die Stelle der Frl. Rey für das k. k. Hofoperntheater gewonnen sein.

Die Wiener Componistin und Pianistin, Frl. Constanze Geiger, befindet sich gegenwärtig in Berlin und beabsichtigt auf dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater als Schauspielerin, zugleich aber auch als Virtuosin aufzutreten. Das ist doch gewiß ein vielseitiges Talent.

Frl. Haller, gegenwärtig in Stettin engagirt, hat bei ihrem Gastspiele in Baden-Baden wenig angesprochen.

Vieuxtemps concertirt dermalen mit ungeheurem Beifall in London.

Lablache und Signora Medori sind für diesen Winter bei der italienischen Oper in Petersburg engagirt.

Frau Viala-Mittermayer gastirt zur Zeit in Bremen, Frl. Babnigg in Hannover.

Schumann ist mit seiner Familie in das Bad von Scheveningen gereist, um seine etwas angegriffene Gesundheit herzustellen.

Neue und neueinstudirte Opern. Der Componist Raimondi in Rom hat eine Opern-Trilogie: Potiphar, Jacob und Joseph geschrieben, welche sehr gerühmt wird. Jede dieser drei Opern hat drei Acte. Er beabsichtigt sie erst an drei Abenden hintereinander und dann alle drei an einem Abende zu geben.

Zu dem Geburtstage des Königs von Preußen wird nicht der Tannhäuser, wie es erst bestimmt war, sondern Mozartʼs Titus in der k. Oper gegeben werden. Die Wagnerʼsche Oper soll erst später an die Reihe kommen.

Lortzingʼs Undine wird an der k. Oper in Berlin einstudirt.

Vermischtes.

Der Maler Schwind in Wien hat ein Gemälde geliefert, welches die Ideen in Beethovenʼs Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor bildlich darstellen soll.

Meyerbeer befindet sich noch in Spaa. Er ist so leidend, daß er nicht einmal die dortigen Heilquellen gebrauchen darf. Den Antrag, für das Musikfest in Birmingham ein Te deum zu schreiben, hat er wegen seiner Krankheit ablehnen müssen.

Dem Vernehmen nach soll vom 1. April 1853 ab das k. k. Hofoperntheater nächst dem Kärnthner Thore wieder zum Ressort der Polizei gehören. Der bekannte Dr. Bacher soll Director, der noch bekanntere Lumley Pächter werden. Wie herrlich wird vom 1. April nächsten Jahres an die Kunst am Kärnthner Thore unter der väterlichen Fürsorge der Polizei und unter diesen würdigen Dioskuren blühen!

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

J. C. Leonhard, Op. 17. Quatuor pour Piano, Violon, Viola et Violoncelle. Leipzig, Peters. 2 Thlr. 20 Ngr.

R. Schumann, Op. 113. Mährchen-Bilder. Vier Stücke für Pianoforte und Viola (Violine ad libit.). Cassel, Luckhardt. Heft I. 1 Thlr. Heft II. 25 Sgr.

Lieder und Gesänge.

J. Raff, Stille Liebe, Der Liebe Verlangen, Sternenfriede. Drei Lieder von J. G. Fleischer für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Magdeburg, Heinrichshofen. 17½ Sgr.

— —, Op. 50. Zwei italienische Lieder von C. O. Sternau für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Ebend. 17½ Sgr.

R. Schumann, Op. 107. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Cassel, Luckhardt. Heft I. 12½ Sgr. Heft II. 15 Sgr.

J. C. Eschmann, Op. 7. Fünf Lieder von Eichendorff, Geibel und W. Müller für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Cassel, Luckhardt. 22½ Sgr.

Bücher, Zeitschriften.

C. Gollmick, Rosen und Dornen. Eine Sammlung von Novellen und Zeitbildern aus dem Künstlerleben. Darmstadt, 1852, G. Jonghaus.

Der Verfasser giebt in diesem Buche verschiedene Aufsätze, Novellen und Gedichte, welche bereits früher in mehreren Journalen erschienen. Es sind diese Einzelnheiten jedoch keineswegs bunt und zusammenhangslos durch einander gewürfelt, vielmehr zieht sich ein leitender Gedanke durch alle, nämlich der, in ernster oder in heiterer Weise die mannichfachen Gebrechen unserer dramatisch-musikalischen Kunst ans Licht zu ziehen. Wenn wir auch nicht in allen Stücken mit dem Verfasser gleicher Meinung sein können, so gestehen wir doch um so lieber zu, daß er im Allgemeinen vollkommen Recht hat, als etwa abweichende Ansichten mehr weniger Wesentliches betreffen. Die hübsche und gewandte Form, in welcher Gollmick seine Meinung ausspricht, ist ein Hauptvorzug des Buches. Mancher Dilettant, welcher sich scheut, ernste Abhandlungen zu lesen, vor einer entschiedenen Polemik gegen gleichsam mit der Muttermilch eingesogene und daher in seinen Augen geheiligte irrige oder veraltete Kunstanschauungen aber fast stets zurückschreckt, wird diese versüßten Pillen ohne Weiteres hinnehmen, das Werkchen also in seiner Art und unter dem Publikum, für das es vorzugsweise berechnet, nicht ohne Nutzen und Erfolg sein. Als angenehme und belehrende Lectüre sei diese Sammlung also bestens allen Denen empfohlen, die sich überhaupt für dramatische Kunst interessiren.

Franz Liszt, Richard Wagner's Lohengrin und Tannhäuser. Aus dem Französischen. Mit Musikbeilagen. Köln, 1852, F. C. Eisen.

W. de Lenz, Beethoven et ses trois Styles. 2 Bände. Petersburg, 1852, Bernard.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Ch. Czerny, Op. 804. Album élégant de Dames Pianistes. Vingt-quatre morceaux mélodieux pour le Piano. Suite III. Cassel, Luckhardt. 25 Sgr.

Das vorliegende dritte Heft dieser Sammlung enthält die Nrn. 19—24, welche die Namen: Fortunata, Seraphine, Leontine, Virginie, Aline und Joconde führen. Die kleinen Musikstücke sind ansprechend und mit des Componisten bekanntem Geschick und Geschmack gemacht, so daß sie auch für etwas vorgeschrittene Schüler beim Unterrichte brauchbar sind.

E. Szekély, Op. 30. Rêverie pour le Piano. Hamburg, Niemeyer. ⅓ Thlr.

Ein Salonstück, wie deren der Componist in kurzer Zeit schon eine nicht geringe Anzahl geliefert. Auch von dieser Träumerei läßt sich nicht viel mehr sagen, als daß sie sich in dem breitgefahrenen Geleise des jetzt beliebten dilettantischen Claverschlendrians des überflüssigsten Daseins erfreut.

Ch. Mayer, Op. 167. Mazurka gracieuse pour le Piano. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.

Es wird diese Mazurka den zahlreichen Verehrern des fruchtbaren C. Mayer willkommen sein. Sie ist mit dem gewohnten Geschick und Geschmack gemacht, wenn ihr geistiger Inhalt auch gerade nicht sehr bedeutend ist.

E. Szekély, Op. 28. Le coucher du soleil. Nocturne pour le Piano. Hamburg, Niemeyer. $\frac{5}{12}$ Thlr.

— — —, Op. 29. Le ruisseau de montagne. Caprice pour le Piano. Ebend. $\frac{5}{12}$ Thlr.

Von beiden Werken läßt sich nicht mehr sagen, als von den übrigen Erzeugnissen der Szekély'schen Muse. Wer sich an fadem Confect gern den Magen einmal verderben will, dem ist diese Art von Musik zu empfehlen.

Lieder und Gesänge.

Fr. Jäger jun., Op. 38. Das Röschen, Gedicht von E. Seeger, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Stuttgart, Ebner. 10 Ngr.

In diesem der Frau Sontag gewidmeten Liede zeigt zwar der Componist, daß er selbst Sänger ist und auch „sangbar" zu schreiben versteht, doch reicht das allein zu einem guten oder auch nur acceptabelen Liede nicht aus. Die übrigen erforderlichen Eigenschaften fehlen hier, und man kann die Kleinigkeit demnach nur als einen dilettantischen Erguß gelten lassen.

Fr. Silcher, Mozart als Tausendkünstler. Dichtung von Aug. Müller, für eine Singstimme jeden Umfangs mit Clavier-Begleitung. Stuttgart, Ebner. 4 Ngr.

Diese Kleinigkeit ist als ein musikalischer Scherz zu betrachten, wenn sie auch sonst wenig Bedeutung hat. Die Bezeichnung „für eine Singstimme jeden Umfanges" ist eine sehr ungeeignete, denn die Stimme bewegt sich vorzugsweise in der Alt- oder Baritonlage, und es dürfte einem hohen Sopran oder Tenor der Vortrag des Liedchens nicht ganz bequem sein, ohne es zu transponiren.

P. v. Lindpaintner, Op. 140. Treuer Tod, Gedicht von C. Scheuerlen, für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte und Cornet à Piston ad libit. Stuttgart, Ebner. 10 Ngr.

Denselben Text hatte auch Fr. Abt componirt, und wir haben seiner Zeit darüber berichtet. Von der Lindpaintner'schen Composition kann man nicht sagen, daß sie die Abt'sche übertreffe, sie hält sich auf der Stufe gewöhnlicher Alltäglichkeit. Durchaus zu mißbilligen ist das obligate Cornet à Piston. Dieses kleine und an sich häßliche Instrument kann mit Geschmack angewendet im Orchester gute Wirkung machen, zum Pianoforte und zur Singstimme klingt es aber gräulich.

C. Richter, Op. 6. Zwei Balladen von E. Geibel, für Baß oder Bariton mit Begl. des Pfte. Altona, H. Böie. Compl. 20 Ngr., einzeln à 12½ Ngr.

Die beiden Balladen heißen: „Friedrich der Rothbart" und „Streit um des Kaisers Bart". Letzteres Gedicht ist eigentlich keine Ballade und nur die Musik ist in diesem Style gehalten. Der Componist bestrebt sich Besseres zu geben, und es gelingt ihm dies auch im Ganzen, nur wird er durch das Genre selbst zu sehr zum Altmodischen verleitet, und nicht selten erinnern diese Balladen an die Zeit, wo solche beliebt und gesucht waren. Die Behandlung der Singstimme und auch die Begleitung bekunden Sachkenntniß und Geschick, es wird daher dieses Werk bei dem großen Mangel an Baßgesängen den betreffenden Sängern immerhin willkommen sein.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 13. Den 24. September 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{2}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

J. C. Eschmann, Op. 7. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Cassel, bei C. Luckhardt. Pr. $22\frac{1}{2}$ Sgr.

Nr. 1 „Singen kann ich nicht wie Du" von Eichendorff; Nr. 2 „Es schienen so golden die Sterne," von Eichendorff; Nr. 3 „Auf dem Meere" von W. Müller; Nr. 4 „Denn Du bist fern" von Geibel; Nr. 5 „Nächtlich macht der Herr die Rund" von Eichendorff. —

Referent hat sich neulich bei Gelegenheit eines spätern Werkes (lyrische Blätter Op. 13) ausführlicher über Eschmann ausgesprochen. Die daselbst gemachten Bemerkungen über die Natur seiner Empfindung finden hier im Allgemeinen ihre Bestätigung; es offenbart sich auch in diesen Liedern eine gewisse Ueberschwänglichkeit der Empfindung, der es noch an einem Gegenstande mangelt, wodurch sie an Bestimmtheit, Character, kurz an Individualität gewönne. Daß eine solche Natur mit den Gedichten Eichendorff's ganz besonders sympathisiren müsse, liegt auf der Hand — Eichendorff ist ja der Dichter des Fernblauen, Nebulösen, des Hin- und Herschweifens ohne Maaß und Ziel, der stillen Sommernächte, der Waldeseinsamkeit mit ihrem heimlichen Rauschen und Rieseln, der „verwildernden Gärten über moderndem Gestein," „der Paläste im Mondenschein" (Nr. 2.), der fernen Hornklänge, der „Glocken in den stillen Lüften," die „wie aus fernem Morgen weit" herüberklingen (Nr. 5.) — mit einem Worte alles Dessen, was die Empfindung unbestimmt anregt, jenes seligen Vegetirens in der Sehnsucht, welche nichts weniger als ihre Befriedigung sucht. Daher denn auch bei Eschmann das vorwiegend harmonische Element, das Anlehnen an Rob. Schumann, der ja auch einen Eichendorff'schen Liederkreis geschrieben; daher das Verschwommene der Modulation, das ewige Vermitteln durch sogenannte „romantische" Accorde, selbst da, wo kräftigere, einfachere am Platze gewesen wären; daher die breiten Lagen pianissimo und col Pedale — kurz alle die Dinge, über die ich schon bei Op. 13 gesprochen habe. —

Springt bei Nr. 2 und 5 von allen Dingen der Mangel an Einheit der Stimmung in die Augen, so liegt derselbe so sehr in der Natur der Gedichte, daß er füglich der Composition nicht zur Last fallen kann; denn der Charakter der in ihnen zum Ausdruck kommenden Stimmung ist ja eben der, keinen Charakter zu haben, die ganz vague Empfindung von einem Naturobjecte auf ein anderes willkührlich überspringen zu lassen.

Etwas Aehnliches zeigt sich in Nr. 3, wo der Dichter sagt:

Luna hängt sich Schleier über ihr Gesicht,
Schwebt in dämmernden Träumen über die Wasser hin,
Alles, Alles stille auf dem weiten Meer
Nur mein Herz will nimmer zur Ruhe gehn.
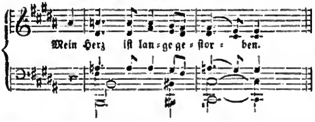
Hier ist dieselbe Unbestimmtheit der Empfindung, dieselbe ruhelose Ruhe, wie bei Eichendorff, und der Componist fand hier wieder Raum genug sich hin und her zu wiegen. Das thut er denn auch in einem langsamen 12/8 Tacte (Eis-Moll) weit über die Grenzen des Gedichtes hinaus, wenigstens muß die letzte Zeile desselben sich mehrfache Wiederholungen gefallen lassen, und, da das „Nimmer, nimmer" sich bei allmählig wachsender Bewegung bis zum ff erhoben hatte, so muß ein zehn Tacte langes Nachspiel dazu dienen, das etwas zu wild gewordene Herz in die melancholische Träumerei, mit welcher das Lied begann, sanft wieder einzulullen.

Unter den gewählten Texten ist einer — der von Geibel: „In meinem Garten die Nelken" — in welchem eine ganz bestimmt gezeichnete Empfindung zum Ausdruck kommt, und welcher deßhalb von der Musik eine eben so haarscharfe Individualisirung beansprucht. Nach dem, was von Eschmann bis jetzt vorliegt, scheint es zweifelhaft, ob er überhaupt im Stande sei, einen Schmerz nachzufühlen, wie den, welcher sich in folgenden Worten ausspricht:

Die Welt ist mir verdorben,
Mich grüßt nicht Blume, nicht Stern!
Mein Herz ist lange gestorben,
Denn Du bist fern!

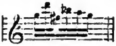
Solche einschneidende Dissonanzen scheinen mir vielmehr im Innern Eschmann's noch nicht lebendig geworden zu sein; in diesem Liede kommt er denn auch über eine schmachtende „Melancholie" (vergl. Ueberschrift) nicht hinaus, und der stärkste Ausdruck, welchen er finden kann, ist folgender:
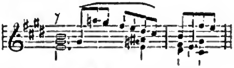
Immer langsamer und schwächer.



Die beste Kritik dieses Liedes möchte wohl eine Vergleichung desselben mit der Composition des nämlichen Textes von Robert Franz (Op. 1.) liefern. Franz debütirt ohne Vorspiel mit einer (zu ihrer Zeit vielfach angegriffenen) Dissonanz:



in welcher sich gleich anfangs der ganze Schmerz concentrirt, und in deren Gefolge zuletzt jene herzzerfleischende Figur:  erscheint. Eschmann schreibt einen schmelzenden Eingang, welcher in E-Dur folgendermaßen:



beginnt und so nach Gis-Moll, der herrschenden Tonart, überleitet. Der Refrain des Liedes: „denn Du bist fern!" leitet jedesmal nach E-Dur zurück, wo dann der Eingang wieder erscheint. Dieses E-Dur und der schmachtende Gang des Ritornello's klingt zu den vorangegangenen Worten fast wie Ironie; es ist, als wollte der Künstler sagen: „Sei indessen unbesorgt, es geht mir im Uebrigen so leidlich!" Am Schlusse des letzten Verses vorzüglich klingt dieses E-Dur am störendsten, und macht sich mit Nothwendigkeit die Forderung einer andern Wendung geltend, welche in der Haupttonart Gis-Moll bliebe. —

Schließlich noch ein Wort über eine Stelle aus dem zweiten Liede. Das Gedicht beginnt mit folgenden Worten:

Es schienen so golden die Sterne,
Am Fenster ich einsam stand —
Und hörte aus weiter Ferne
Ein Posthorn im stillen Land.

Das Herz mir im Leib entbrannte:
Da hab' ich mir heimlich gedacht:
Ach! wer da mit reisen könnte
In der herrlichen Sommernacht!

Eschmann ist hier auf die Idee verfallen, wahrscheinlich der deutlicheren Schilderung wegen, uns das „Posthorn" in Person vorzuführen und zwar das erste Mal vor der dritten Zeile und das zweite Mal mit Echo nach der vierten. Dies Verfahren muß ich geradezu als einen Mißgriff bezeichnen, während ich dagegen den Eingang des Schubert'schen Liedes: „Die Post," auch ein Posthorn-Signal, für absolut nothwendig erkläre. Der Unterschied ist einfach dieser:

Im Schubert'schen Liede ist die Scene eine *gegenwärtige*, hier aber eine *vergangene*, das

Schubert'sche Lied führt den ganzen Vorfall dramatisch — wenn ich so sagen darf — vor Augen und durfte deßhalb das Posthorn nicht weglassen — hier aber hat der Dichter das Medium der Erzählung gewählt und da wird die Vorführung des Posthorns absolut lächerlich. Man stelle sich nur vor, wie der Mann, seine Erzählung unterbrechend, die Hand zum Munde führt, um das „Schnedderedäng" in optima forma vorzumachen. Das erinnert an den bekannten Declamator des Bürger'schen Gedichtes: „Hoch klingt das Lied vom braven Mann", welcher das „hoch", das Glockenläuten und Orgelspielen durch entsprechende Gesten deutlich zu machen suchte. Dergleichen ist kaum da zu rechtfertigen, wo es dem Componisten darauf ankommt, Lachen zu erregen, wie z. B. in Dittersdorff's Hieronymus Knicker, wo uns die taube Personnage erzählt, was sie Alles hören könne, und das Orchester die verschiedenen Dinge der Reihe nach imitirt. Die Weglassung des Posthorns war hier um so mehr gerathen, weil nachher gar nicht mehr von ihm die Rede ist, sondern vielmehr zwei Gesellen erscheinen, die von allen Eichendorff'schen Herrlichkeiten singen, wobei denn der Componist ebenfalls nicht verfehlt, jede einzelne, besonders aber das Rauschen der Wälder und Quellen entsprechend zu schildern, obwohl der Dichter ausdrücklich sagt, daß die Gegend, in welcher das Alles vorgeht eine „stille" ist. — Ich bin absichtlich in diese Details eingegangen um zu zeigen, auf welche Abwege man gerathen kann, selbst wenn man so ein entschiedenes Talent ist, wie F. C. Eschmann. —

Julius Schäffer.

Ueber den dichterischen Gehalt Beethoven'scher Tonwerke.

Von Theodor Uhlig.

I.

Allgemeines.

Das Charakteristische der großen Tonwerke Beethoven's ist, daß sie wirkliche Dichtungen sind: es wird in ihnen allerdings versucht, wirkliche Gegenstände zur Darstellung zu bringen. Schwierig für das Verständniß dieser Tonwerke ist es blos, die in ihnen dargestellten Gegenstände mit Sicherheit aufzufinden. Beethoven war bei der Composition ganz von seinen Gegenständen erfüllt: seine bedeutendsten Tongebilde verdanken ihre unläugbare Besonderheit fast allein der Individualität dieser Gegenstände. Gerade aus diesem Grunde, in diesem Bewußtsein, mußte es ihm überflüssig erscheinen, die Gegenstände seiner Tondichtungen noch besonders mit Worten zu bezeichnen: Beethoven theilte unwillkührlich eben nur Dem sich mit, der insofern ebenfalls Tondichter war, als er aus den bloßen Tönen Dasein und Art seines dichterischen Gegenstandes herauszuhören vermochte. Auf ähnliche Weise besteht ja z. B. unsere gesammte Literaturpoesie in der Hauptsache ebenfalls nur für die literaturpoetische Menschheit. Wenn der Laie durch die Tongebilde Beethoven's nur entweder vollkommen verwirrt oder höchstens zum Gefallen an dem verleitet werden konnte, was dem Tondichter blos als Material, als Mittel des Ausdrucks diente, so konnte selbst der Musiker, d. h. der absolute Musiker, dessen ganze Kunst über die Musik als solche nicht hinausgeht und allein in der Variation dieser absoluten Musik besteht, Beethoven nicht mehr verstehen, weil dieser absolute Musiker eben nur an das „Wie?" nicht aber an das „Was?" eines jeden Tonwerkes sich hält. Nun sind bisher aber nur durch den absoluten Musiker die Beethoven'schen Tondichtungen einem Orchesterpersonale einstudirt und einem Publikum von Laien in der Kunst vorgeführt worden. Dieß mußte nothwendig ohne eigentliches Verständniß der Dichtungen geschehen, da der absolute Musiker hier nicht einmal das „Wie" richtig zu erkennen vermochte, aus dem ganz einfachen Grunde, weil er das „Was" nicht verstand, welches durch jenes „Wie" erst ausgedrückt werden sollte. So blieb also zunächst der Verkehr zwischen dem Dirigenten und seinem Orchesterpersonale ein völlig verständnißloser: der Dirigent bemühte sich einzig, die Musiker Tonphrasen nachsprechen zu lassen, die er selber nicht verstand, oder die er doch nur auf die nämliche Weise, wie man etwa wohlklingende Verse in einer fremden (unverstandenen) Sprache dem reinen Klange nach auswendig lernt, sich zu eigen gemacht hatte. In solchem Falle kann natürlich nur das Aeußerlichste in's Auge gefaßt werden: aus eigener Ueberzeugung reden und betonen kann der Sprecher niemals, sondern sclavisch und streng hat er nur an die zufälligsten Klangäußerlichkeiten sich zu halten. Wie würde es nun wohl um das Verständniß eines Gedichtes stehen, wenn weder der Declamator desselben, noch seine Zuhörer etwas Anderes, als den bloßen Klang der ihnen im Uebrigen fremden Sprache, in welcher dieses Gedicht verfaßt ist, wiedergeben und vernehmen wollten? Eine ähnliche Bewandniß hat es in Wahrheit aber mit den gewöhnlichen Aufführungen der großen Beethoven'schen Tonwerke, und diesen hier so eben gezogenen Vergleich könnte man höchstens deshalb übertrieben finden, weil man geneigt ist, der Tonsprache, als einer allgemeineren, eine leichtere und unmittelbarere Verständlichkeit zuzusprechen, als eine

jede besondere, nationale Wortsprache beanspruchen darf. Gerade aber in diesem Punkte gibt man einer argen Täuschung sich hin oder wird wenigstens über eine höchst wichtige Unterscheidung sich nicht klar in Bezug auf das, was man für „Verständniß" hält: — sobald nämlich in der Tonsprache gar kein eigentlicher dichterischer Gegenstand ausgedrückt wird, darf sie allerdings für sehr leicht verständlich gelten, weil es dann eben um ein wirkliches Verständniß sich gar nicht handeln kann; ist dagegen der Ausdruck der Tonsprache durch einen dichterischen Gegenstand bedingt, dann muß gerade diese Sprache die allerunverständlichste werden, sobald der dichterische Gegenstand nicht auch noch durch andere Mittel des Ausdrucks, als die bloßen Töne, genau bezeichnet ist.

Der Dirigent von Tonwerken, wie die Beethoven'schen hat allerdings bis jetzt nur selten seine eigentliche Aufgabe begriffen: seine Sache müßte es offenbar sein, das dichterische Verständniß derselben für ausführendes Orchester, wie für zuhörendes Publikum, zu vermitteln. Wenn dieß am Ende auch nur durch eine vollkommen entsprechende Aufführung der Tonwerke geschehen dürfte, so ist doch zu einer solchen Aufführung eben gar nicht anders zu gelangen, als auf dem Wege des Bewußtwerdens der dichterischen Intentionen des Componisten. Wer nun aber soll uns den dichterischen Gehalt der Beethoven'schen Tonwerke erschließen? Offenbar darf nur wiederum der Tondichter zum Dollmetscher des Tondichter's sich aufwerfen; nur der Tondichter vermag den dichterischen Gegenstand eines Beethoven'schen Tonwerkes zu errathen; nur an den Tondichter, an den vollkommen gleichfühlenden, gleichgebildeten, ja gleichvermögenden Künstler theilte, wie schon oben bemerkt wurde, Beethoven unwillkührlich sich ja mit. Dieser Tondichter nun hat nicht blos das Recht, sondern auch die Pflicht, dem Laien die Tonwerke Beethoven's zum Verständnisse zu bringen, und zwar dadurch, daß er die dichterischen Gegenstände derselben den Ausführenden wie den Zuhörenden deutlich bezeichnet und somit gewissermaaßen gutmacht oder nachholt, was der Componist versäumte, also einen unwillkührlichen Irrthum in dem „technischen" Verfahren des Tondichters, der diese Bezeichnung unterließ, berichtigt. Sobald das Verständniß der Beethoven'schen Tondichtungen nicht auf eine solche Weise vermittelt wird, muß eine jede andere mit noch so feiner technischer Vollendung bewerkstelligte Aufführung derselben in einem wahrhaft entsprechenden Sinne unverständlich bleiben.

Aber auch aus einer genauen Prüfung der Stellung unseres heutigen Concertpublikums zu den Tonwerken Beethoven's muß sich der schlagende Beweis ergeben für das bisherige Unverständniß dieser Tonwerke rücksichtlich ihres dichterischen Gehaltes. Wie sollte denn ein modernes Concertprogramm nur möglich sein, wenn das Publikum ein Verständniß des Tondichters Beethoven hätte? Wie dürfte man dem verständnißvollen Zuhörer einer Beethoven'schen Symphonie zugleich musikalische Compositionen von der allerbestimmtesten Inhaltslosigkeit auch nur zu bieten wagen? Was auf der anderen Seite aber die musikalischen Dirigenten und Componisten anbelangt, so muß man fragen: wie wäre es möglich, daß sie heut zu Tage componiren, was und wie sie eben componiren, wenn sie das wirklich Wesenhafteste der Tondichtungen Beethoven's verstanden hätten? Dieses Wesenhafteste ist nun aber, daß die größeren Tonwerke dieses Componisten nur in zweiter Linie „Musik," in erster Linie jedoch einen „dichterischen" Gegenstand enthalten. Oder sollte heut zu Tage es noch Jemand geben, der in der That glaubte, auch dieser Gegenstand sei bei Beethoven nur der „Musik" entnommen? Was würde ein solcher Jemand uns wohl entgegnen, wenn wir ihm weiß machen wollten, der Dichter entnähme den Gegenstand seines Gedichtes der „Sprache" und der Maler den seines Gemäldes der „Farbe?" Der musikalische Dirigent aber, der in einem Beethoven'schen Tonwerke nur Musik, d. h. nur Noten oder Töne, Tonart, Thema, Stimmenführung, Instrumentation, vorgeschriebene Nüancen und dergl. ersieht, steht auf gleicher Stufe mit dem Declamator, der sich nur an die Sprache, wie mit dem Bilderklärer, der sich nur an die Farben hält.

Es ist der Nichtmusiker gewesen, welcher die Bahn zum wahren Verständnisse der Tonwerke Beethoven's gebrochen hat: ihn verlangte es unwillkührlich zu wissen, was denn eigentlich der Componist bei seiner Musik sich gedacht hätte? Bei dem Nachdenken über diese Frage stieß man nun auf die erste Schwierigkeit; die nach Verständniß ringende Phantasie half sich mit allerlei willkührlichen Erfindungen von abentheuerlichen Zügen und romanhaften Gemälden. Man erinnert sich vielleicht der noch nicht zu fernen Zeit, wo es förmlich Mode war, Beethoven'schen Symphonieen, Concerten und Sonaten ganze Historieen voller Romantik und Seltsamkeiten unterzulegen. Das Groteske und nicht selten auch Triviale in solchen untergelegten Vorstellungen wurde von den feiner Fühlenden allerdings sehr bald empfunden: da jene Bilder zu der Musik Beethoven's denn doch nicht recht zu passen schienen, so glaubten sie besser zu thun, wenn sie alle solche Vorstellungen geradezu und ein für alle Mal gänzlich zurückwiesen. Dem Drange zur Bildung solcher Vorstellungen lag jedoch ein ganz richtiges Gefühl zu Grunde: nur aber dem auch mit dem Charakteristischen des Tonwerkes ganz Vertrau-

ten konnte es gelingen, den verlangten Gegenstand so zu bezeichnen, wie er dem Tondichter selber — wenn auch nur zum Theil bewußt und nicht in der Klarheit, welche das ausgesprochene Wort verleiht — vorgeschwebt haben mochte. Eine große Schwierigkeit für solche Bezeichnung lag allerdings wieder im Charakter des Gegenstandes selbst, der von dem Tondichter eben nur im Tongemälde uns vorgeführt worden ist: nur wer auch diese Schwierigkeit wohl erkannte, durfte mit Erfolg an den Versuch sich wagen, dem richtigen Verständnisse der großen Beethoven'schen Tondichtungen in der besprochenen Weise aufzuhelfen. Zuerst unternahm es Richard Wagner in Dresden mit der 9ten Symphonie Beethoven's und zwar mit einem Erfolge, der ihn später bestimmte, bei der Aufführung anderer hier einschlagender größerer Tonwerke dieses Componisten in dem gleichen Sinne auf das Verständniß zu wirken. Mit jedem neuen Versuche in dieser Richtung steigerte sich zudem sein Bewußtsein von der Nothwendigkeit dieses Verständnisses. Bis jetzt liegen von Wagner drei Programme und zwar zu folgenden Beethoven'schen Tonwerken vor: zur 9ten Symphonie, zur heroischen Symphonie, zur Coriolan-Ouverture. Es sind diese Programme keineswegs aus müßiger Lust und Deutelei am Schreibtische hervorgegangen, sondern aus dem, bei einem von seinem Gegenstande so ganz erfüllten Dirigenten wie Wagner, sehr natürlichen Wunsche und Bestreben, zunächst den in den Proben um ihm versammelten Orchestermusikern, sodann aber auch dem verständnißbegierigen Publikum der Concertaufführungen, sein eigenes Verständniß der Tonwerke Beethoven's und damit seine eigene hohe Begeisterung für die Sache einzuflößen.

Die drei Programme Wagner's liegen vor mir und ich schicke mich zu ihrer öffentlichen Mittheilung an diesem Orte an. Dabei sind einige auf die Geschichte dieser Programme bezüglichen Bemerkungen eben so unerläßlich, als einige Erörterungen, die sich auf den Unterschied zwischen „Symphonie" und „Ouverture" beziehen. Diese meine Bemerkungen und Erörterungen würde ich gern am gehörigen Orte anstellen, wenn praktische Rücksichten dieß nicht hinderten. In nothwendiger Rücksicht auf den sehr verschiedenen Umfang der drei Programme, wie auf die Natur der Mittheilungen in einer „Zeitschrift", ordne ich meinen Stoff daher auf folgende Weise. Ein nächster Artikel (II) wird das sehr umfangreiche Programm zur 9ten Symphonie ohne irgend eine Bemerkung von meiner Seite enthalten; ein folgender Artikel (III) soll das weit kürzere Programm zur heroischen Symphonie, sowie meine historischen Notizen zu sämmtlichen drei Programmen bringen; in einem letzten Artikel (IV) endlich werde ich an die Mittheilung des nicht eben langen Programms zur Coriolan-Ouverture diejenigen Bemerkungen knüpfen, welche aus dem Gegensatz zwischen Symphonie und Ouverture, wie er natürlich stillschweigend auch in den Programmen Wagner's hervortritt, als durchaus nothwendig sich ergeben.

Aus Königsberg.

An den Tagen des 20sten, 21sten, 22sten Juli d. J. wurde hier das dritte Preußische Sängerfest abgehalten, an welchem sich etwa 700 Sänger, hauptsächlich aus den Provinzen Ost- und Westpreußen, 50 — 60 Ortschaften angehörend, betheiligten. Von Seiten des trefflich zusammengestellten Comité's waren schon längst die umsichtigsten Vorbereitungen getroffen; dem Hauptpräsidenten, Stadtrath von Facius, wie dem Vorsitzenden des musikalischen Ausschusses Dr. Zander muß in dieser Hinsicht warmer Dank gesagt werden für ihre aufopfernde Thätigkeit. Die Dirigenten waren aus den drei Hauptstädten unter den betheiligten Städten gewählt; für Königsberg: Sobolewski, Köhler, Pabst; — für Danzig: Granzin; — für Elbing: Förster. Außerdem waren als Dirigenten bei Einzelchören thätig: die untengenannten Preiscomponisten für ihre ausgeführten Preiscompositionen, wie die Directoren der verschiedenen Sängervereine. Im Gegensatze zu den meisten Programmen anderer Sängerfeste hatte der zur Compositionswahl berufene musikalische Ausschuß (bestehend aus den HH. Zander, Mertens, Sobolewski, Köhler, Pabst, Koch, Schmeißer,) ein Princip zum Grunde gelegt das nicht nur, wie gebräuchlich, die oberflächliche Unterhaltung und vergnügliche Geselligkeit vertrat, sondern neben diesen gewiß hochzuhaltenden Dingen auch höheren Kunstinteressen genügte. Wer den Hang der meisten Leute zum gewohnten Schlendrian, zum faulen, gedankenlosen Ohrenschmausen kennt, den wird eine Opposition gegen dieses Princip nicht wundern. Nicht nur innerhalb des wählenden Ausschusses, sondern auch unter den bereits eingeschriebenen Sängern, wie von Seiten einiger correspondirenden Festvorstände der betheiligten Städte zeigte sich eine solche Opposition, die sich namentlich gegen das projectirte Kirchenconcert und gegen die Aufführung der Mendelssohnschen „Antigone" in Concertform richtete. Ich glaube nun, es sei etwas armselig, wenn in unserer musikregen Zeit Hunderte von Sängern vorwiegend den „gebildeten" Ständen angehörend, von nah und fern zusammenkommen, um drei lange Tage im mäch-

tigen Chore zu singen — was? — Lieder, — Unterhaltungs-, Geselligkeitsstücke! — Mir kommt es entwürdigend vor, wenn so großartige Kunstmittel (wie eine große Sängeranzahl doch genannt werden muß —) zu so kleinen, oder doch nur halbkünstlerischen Zwecken so zu sagen verpufft werden. Auch halte ich keinen dagegen aufgebrachten Einwand für schlagend. Gewöhnlich machen sich gegen die künstlerische Seite des Princips dreierlei Redensarten geltend: es sei gegen die Neigung und Gewohnheit der Majorität der Sänger wie des Publikums; — große Kunstwerke seien zu schwierig in der Ausführung für so große Dilettantenmassen; — der Zweck der Sängerfeste sei ein rein volksthümlich-geselliger. — Gegen die Neigung und Gewohnheit der Leute ist sehr Vieles, das vernünftig, gut und edel ist; wäre dem nicht so, dann stäken wir jetzt nicht so tief im Morast, dann folgte der Erkenntniß des Schlechten auch immer gleich die Abhülfe. So aber hören und sehen wir täglich in Theatern und Concerten tausenderlei Albernheiten, recht wohl wissend, es seien solche, aber ohne dagegen aufzutreten, bloß: weil die Gewohnheit und mit ihr die Neigung für solche faule Genüsse ist. Ich meine nicht, hier eine wohlfeile Moralpredigt halten zu wollen, sondern ich appellire an das lebendige Etwas in jedem Manne, das oft die Wahrheit heimlich behauptet, indem der Mund lügt, das „ja" sagt, wenn die Zunge „nein" spricht, ich appellire an dies Etwas, wenn ich sage, daß unsere sogenannte „gebildete" Männerwelt an ungeheueren Neigungsfehlern leidet, die sich concentrirt zeigen in dem bekannten Kneipengeiste: die Geschäfte des Tages werden mechanisch abgethan, um endlich Abends und Nachts in Gesellschaft sehr „achtungswerther," „verdammt fideler Kerle" bei viel Bier, Zigarren und schlechten Witzen eigentlich erst zu leben anzufangen. Wie Wenige haben ein höheres Lebensziel als dies? wie Wenige setzen Dasein und Lebenskraft uneigennützig an einen edeln Zweck, für den die Seele erglüht?! Sagen wirs offen, die „feine" Gesellschaft wird im Allgemeinen mehr nach feinen Fracks als nach feinen Neigungen so genannt, und wenn man hier und dort Gelegenheit hatte, schlichte Bürger und Handwerker in ihrem gesellschaftlichen Beisammensein zu beobachten, dann konnte man die Bemerkung nicht unterdrücken, um wie viel reiner der Geselligkeitsgeist hier ist, im Gegensatze zu der vielgepriesenen feinen Gesellschaft. Es ist nun (zwar schwer) aber löblich und nothwendig gegen das Thier der Neigung und Gewohnheit der Majorität zu kämpfen, sobald diese Miene macht, das Edlere nicht aufkommen lassen zu wollen. Soll ich ein reizendes Beispiel anführen von der Neigung mancher Leute? hier ist's! Als der musikalische Ausschuß an die verschiedenen Städte um Compositionsvorschläge schrieb, betreffend die Gesammtchöre, da wurde von einer Seite allen Ernstes die Kneipenburleske: „Großmutter will tanzen" vorgeschlagen. Man denke sich dieses edle Stück von 6 — 700 Menschen vor vielen tausend Zuhörern gesungen, und man wird Respekt vor der Neigung der Leute bekommen. Auch ein Stück mit: „Rumbidebum, tritt die Beine krumm!" wurde zu gleichem Zwecke vorgeschlagen! Ich frage nun in was sich solche musikalische Neigungen von denen der reisenden Handwerksburschen, Nachtwächter und Karrenschieber eigentlich unterscheiden? Die zweite Redensart gegen ein kunstwürdiges Princip bei Sängerfesten hat scheinbar Etwas für sich: die zu große Schwierigkeit bedeutender Kunstwerke. So wahr dieser Einwand scheint, ist er doch völlig hohl. Der Geist des Männergesangs und der betreffenden Literatur stand bis jetzt so niedrig, daß ihm allerdings der Geist eines Kunstwerkes etwas fremd, weil zu hoch sein mußte. Das giebt aber nicht nur keinen Grund gegen, sondern im Gegentheil noch einen mehr für das Kunstwerk bei Sängerfesten, denn hier tritt der Fall ein, wo es im Gewohnheitsmenschen den Geist vom Thiere zu befreien hat, um ihn zu erziehen, damit ihm das Höhere und Edlere nach und nach zugänglich werde. Die andere Seite dieses Einwandes der Schwierigkeit ist technischer Natur, und man kann in der That nicht stärker irren, als wenn man glaubt, in den beliebten kleinen Glanzstücken der Sängervereine sei die technische Ausführung leichter wie in großen Werken. Ich wende mich an die Sachkundigen und Praktischen, — an die Dirigenten von Männergesangsvereinen, fragend: ob z. B. „Coeur König" von Kücken, „Wachet auf" von demselben „Lustige Wanderschaft" von Zöllner, „Frisch ganze Compagnie" von Becker und andere ähnliche Sachen leichter in ihrer Technik seien als z. B. ein Chor der Antigone, oder sonst ein Oratorien- und Opernchor? Alle die lustigen Vögel, wie Kücken's „jungen Musikanten," Mendelssohn's „Liebe und Wein," — kosten sie nicht einige Mühe, gut einzustudiren? stecken sie nicht voll rhythmischer Finessen und erfordern sie nicht einen gewissen Grad von Virtuosität? Zelters „Sankt Paulus war ein Medicus," hat gewiß mehr Schwierigkeit wie manche pausbackige Chorfuge. — Da nun ein großes Kunstwerk immer aus mehreren einzelnen Chorgruppen besteht, folglich die Länge wegen etwaiger Anstrengung, gegenüber einer Menge von einzelnen selbstständigen Chorpiecen unmöglich angeführt werden kann, so kenne ich keinen andern Grund gegen das große Kunstwerk bei Sängerfesten als die — Trägheit; denn diese ist es in Wahrheit, die sich bei den ehrenwerthen

Männersängern hinter allerlei Redensarten verbirgt; der Geist soll sich erheben, und das — das ist ja so unsäglich schwer! — schwer!! schwer!!! Ist etwa ein Beweis nöthig, um darzuthun, wie gut ungeschulte Dilettanten große, lange und schwierige Kunstwerke ausführen können? nun, die sechzehnstimmige Messe von Bach, so wie dessen Passionsmusik, Händels Oratorien, Haydns „Schöpfung" und „Jahreszeiten," Mozart's Requiem, Spohr's, Cherubini's Naumann's, Mendelssohn's große oratorienformige Werke sind oft von großen Dilettantenmassen, aus verschiedenen Orten zu einem Chore vereint, trefflich genug ausgeführt, und jedes einzelne derselben hat nachhaltiger gewirkt als hundert Lieder-liederliche Sängerfeste. Oder können die Herren Männer allein nicht empor? brauchen sie die Damen als Flügel dazu? muß das sogenannte schwache Geschlecht das sogenannte starke erst stark machen? das wäre ein Zugeständniß, so ehrenvoll für die Damen wie kuriosjämmerlich für die Männer. Den Ruf der Präcision und Aufmerksamkeit haben die chorsingenden Damen längst vor den saumseligen, nachlässigen schwarzen Fracksmenschen voraus, es fehlte also nur noch das Eine! — die dritte und letzte Redensart: Sängerfeste haben ausschließlich einen volksthümlich-geselligen Zweck, — ist eigentlich die sonderbarste, und klingt ungefähr so, als wenn man sagte, der Zweck der Menschheit sei der: Nichts zu thun und Bier dazu zu trinken. Wer hat ihn denn befohlen, jenen Sängerfestzweck? und in wiefern wird er durch ein Kunstwerk zerstört? Kann die Kunst nicht volksthümlich sein, und war sie es nicht immer, wo sie die rechte Kunst war? Obengenannte Oratorien hörte das Volk aus allen Ständen mit Wonneschauern, und hat nie darüber nach allerlei „Geselligkeitsstücken" verlangt. Nun aber handelt sich's zunächst darum, statt drei Tage nach einander lauter Nippsachen vorzutragen, das Ding zu theilen, und die eine Seite der Kunst, die andere der Geselligkeit zu widmen; das ist überhaupt recht und billig, weil dabei Jeder seine Rechnung findet. Dies war denn auch die Ansicht der Majorität des wählenden Ausschusses unsers Königsberger Sängerfestes bei Herstellung des Programm's, und so wurde für den ersten Festtag ein Kirchenconcert in hiesiger Domkirche, und für den ersten Theil des zweiten Tages Mendelssohn's Antigone in Concertform festgestellt; daß es der großen kunstwürdigen Compositionen für Männerchor mit Orchester so kläglich wenige giebt, konnte nur zustimmend auf diese Wahl wirken. —

(Fortsetzung folgt.)

Leipziger Musikleben.

Theater.

Hans Wacht, komische Oper von Ferd. David.

Die Annahme und endliche Aufführung einer neuen deutschen Oper bei einem deutschen Theater ist bei der bekannten Vorliebe unserer Theaterdirectionen für ausländische Erzeugnisse stets als ein erfreuliches Ereigniß zu begrüßen. Einer solchen Oper ist schon im Voraus ein gewisses Interesse, eine wärmere Theilnahme aller Derer gewiß, welche — ohne das Gute zu verkennen, das das Ausland geboten hat und noch bietet — sich dennoch mit aller Macht gegen die Bevorzugung des Fremdländischen stemmen. Noch mehr wachsen aber Interesse und Theilnahme für ein deutsches Werk, wenn es von einem Componisten herrührt, der sich auf anderen Gebieten der musikalischen Kunst bereits einen ehrenvollen Namen erworben hat.

Die erste am 18ten d. M. stattgehabte Aufführung der komischen Oper „Hans Wacht" von Ernst Pasqué, Musik von Ferd. David, hatte denn auch ein zahlreiches, sehr gespanntes und theilnehmendes Publikum in's Theater gelockt. Man durfte bezüglich des Textes ein bühnengerechtes, das Interesse spannendes, hinsichtlich der Musik ein im soliden Style gehaltenes, durchdachtes und ansprechendes Werk erwarten. Diesen Erwartungen ist indeß von Seiten des Componisten nicht in dem gehofften Grade, vom Dichter gar nicht entsprochen worden. Das Süjet der Oper ist zwar glücklich gewählt, wenn es sich auch wenig zu einer „komischen" Oper nach deutschen Begriffen eignet — die Verarbeitung ist aber nichts weniger als bühnengerecht und geschickt zu nennen. Abgesehen von dem wenigen, aber immer noch hinreichend störenden Dialog, der auch in der komischen Oper recht gut vermieden werden kann — wie dies in Flotow's Werken auf eine sehr geschickte Art bewiesen ist, — von der altmodischen Form im Allgemeinen, von den oft sehr holperigen Versen, ist des bekannten „blühenden Opernunsinns" mehr als zu viel vorhanden. Es werden dem Zuschauer wirklich haarsträubende Unwahrscheinlichkeiten zugemuthet. Welcher Mensch mit fünf wohlorganisirten Sinnen wird wohl bei nicht völliger Dunkelheit eine Andere für seine Geliebte halten, wenn diese Andere überdies laut und vernehmlich spricht, wer wird ferner, wenn er bei dieser vermeintlichen Geliebten zwei fremde Männer findet und selbst einen Degen an der Seite hat, diese Nebenbuhler nicht nur nicht derb züchtigen, sondern ihnen auch noch die Parole sagen, damit sie ungehindert entschlüpfen können? Der „blühendste Unsinn" ist es aber, daß im zweiten Acte der Landsknecht

Heinrich die verrätherischen Gedanken seines Hauptmannes erräth oder belauscht. Zwar werden diese Gedanken von dem Hauptmanne laut ausgesprochen, aber doch nur, damit sie das Publikum erfährt, denn keinem vernünftigen Menschen wird es einfallen so gefährliche Geheimnisse auf offener Straße auszuplaudern. Eine vollständig verzeichnete Figur ist die des komisch sein sollenden Amtsdieners Sebaldus, die lebhaft an die unerfreuliche Carricatur erinnert, die Wohlbrück in seinem Schöffen von Paris geliefert hat. Durch die ungebührliche Breite im Text und namentlich dadurch, daß jede Person bei ihrem Auftreten ihr curriculum vitae zum Besten giebt, wird der an sich interessante Stoff langweilig und ermüdend, so daß selbst die geschickteste und geistreichste Musik nicht im Stande gewesen wäre, diese zu auffallenden Mängel im Texte zu verdecken.

An der Musik ist vor Allem die gute Gesinnung, das ehrenwerthe Streben nach dem Besseren und das Vermeiden aller groben Effecthascherei zu rühmen. Man erkennt fast durchgehend den denkenden und tüchtig durchgebildeten Künstler in ihr, der es verstand sich von allen Längen und Breiten fern zu halten, und eine gewisse Frische mit Glück anstrebte. Es fehlt in dieser Musik nicht an einzelnen hervorragenden Momenten, wie z. B. das Quartett Nr. 7 im ersten und das Terzett Nr. 10 im zweiten Acte. Ein gesundes komisches Element macht sich, in der Musik, wenigstens im dritten Acte geltend, in dem es sich überhaupt herausstellt, weshalb Hans Wacht die Hauptperson des Stückes ist.

Neben den erwähnten Vorzügen der Musik fehlt es dieser jedoch auch nicht an vielen Mängeln, die sich bei einem dramatischen Werke doppelt fühlbar machen. Der nicht bestimmt ausgeprägte Styl, das häufige Schwanken und Verschwimmen in demselben, das nicht seltene Anlehnen an verschiedene Vorbilder beeinträchtigt den Totaleindruck sehr. Oft ist der Sinn und die Bedeutung der Situationen und Worte unrichtig aufgefaßt, und die musikalische Phrase auf Kosten dieser im Drama hauptsächlichsten Dinge in den Vordergrund gestellt. Wir erinnern nur an die wie eine zärtliche Liebeserklärung, wenn auch musikalisch recht ansprechend, wiedergegebene Parole der Landsknechte am Schlusse des ersten Actes, die an vielen Stellen nicht ganz sinngemäße Declamation, den nicht immer richtigen Ausdruck im Orchester. Außer dem Sebaldus vielleicht ist ferner keine einzige Person mit strenger Charakteristik durchgeführt, so daß natürlich auch der Zuschauer kein lebhaftes Interesse für eine derselben fühlen kann. Nachahmungen gewisser schon dagewesener, von anderen Componisten mit Glück verwendeter ganz äußerer Effectmittel lassen sich nicht wegleugnen. Wem fällt bei den tiefen Tönen der Baßtuba beim Auftreten des Sebaldus nicht der wahrhaft komische Bürgermeister van Bet in Lortzing's Czaar ein, wer erinnert sich nicht unwillkürlich bei dem Duettino Nr. 15 im dritten Acte — wo der Landsknecht Heinrich seine Geliebte militärisch einexercirt — an eine ähnliche Situation und Musik in Adam's Brauer von Preston? Wir erwähnten oben, daß der Componist sich von grober Effecthascherei fern gehalten, von einem, wenn auch immerhin anständigeren Suchen nach Effect können wir ihn jedoch nicht ganz freisprechen. Die vielen eingestreuten liedmäßigen Stellen, vor Allem aber das ganz zusammenhanglos und unberechtigt auftretende Hirtenlied des Hans Wacht im zweiten Acte sind dem Ungeschmack gemachte, sehr überflüssige Concessionen. Letzteres Musikstück namentlich erschien nicht anders, als die Couplets im französischen Vaudeville, war auch ganz nach diesem Muster zugeschnitten. Lortzing hat zum Theil mit Glück und Geschick diese Form in einige seine Opern übertragen und namentlich in dem anspruchslos auftretenden und daher um so wirkungsvolleren Czaarenlied und dem Lied im dritten Acte des „Waffenschmiedes" zwei sehr glückliche Griffe gethan. Ist nun auch vielleicht das David'sche Hirtenlied musikalisch bedeutender, als Lortzing's leichte und anspruchslose Couplets, so verfehlt es aber dennoch die beabsichtigte Wirkung, denn, wie der Dichter sagt, „man merkt die Absicht und man wird verstimmt."

Dieses Werk liefert sonach von Neuem einen Beweis — wenn es überhaupt eines solchen noch bedarf — daß sich die bisherige Oper vollständig überlebt hat, daß alle Anstrengungen, noch etwas wahrhaft Originelles und den gerechten Ansprüchen der Jetztzeit Genügendes auf diesem Felde zu geben, vergeblich sind. Um dem Componisten nicht Unrecht zu thun, haben wir jedoch bei unserer Beurtheilung ganz von dem Standpunkte der Neuzeit abgesehen und sind auf den des Componisten eingegangen.

Die Aufführung der Oper war im Ganzen eine gelungene zu nennen. Die Sänger gaben das Werk mit sichtlicher Liebe und es wäre nur zu wünschen gewesen, daß Herr Behr (Sebaldus) diese ohnehin verzwickte Figur etwas weniger carrikirt hätte. Die Oper war mit anerkennenswerthem Fleiße einstudirt, das Orchester that seine Schuldigkeit und trug nicht wenig zum Gelingen des Ganzen bei. Die Chöre hätten vorzüglich in der durch die Anwendung der Fugenform recht komischen Scene der Rathsherren etwas reiner und präciser sein können.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frau de la Grange hat kürzlich in Aachen gastirt.

Für die k. k. Oper nächst dem Kärnthner Thore ist Sophie Cruvelli gewonnen worden.

H. Marschner soll mit derselben Bühne wegen eines Engagements in Unterhandlung stehen. Es scheint sich sonach die Berufung Lindpaintners als k. k. Generalmusikdirector nicht zu bestätigen.

Die großen Erwartungen, welche man von der jungen schwedischen Sängerin Hertha Westerstrand, die sich bekanntlich in Berlin ausbildete, daselbst hegte, scheinen nur theilweise in Erfüllung zu gehen. Sie trat kürzlich in einem eigens für sie arrangirten Concerte im Opernhause auf, fand aber nur sehr mäßigen Beifall. Ihre wenn auch wohlklingende und sehr bewegliche, doch aber sehr schwache Sopranstimme würde sich wenig oder gar nicht für das Theater eignen. In einem kleineren Raume könnte sie jedoch von guter Wirkung sein.

Am 7ten d. M. trat Johanna Wagner zum ersten Mal wieder in Berlin und zwar als Romeo mit enthusiastischem Beifall auf.

Der Tenorist Ander ist für die k. k. Oper in Wien mit 12,000 Fl. C. M. und drei Monaten Urlaub engagirt. Bei seinem Zurücktritt von dem ersten Fache erhält er 2,000 Fl. C.M. Pension. Es hat noch nie in Wien ein deutscher Sänger eine so hohe Gage erhalten.

Neue und neueinstudirte Opern. Während des nächsten Carnevals wird eine Oper vom Grafen Westmoreland in der Scala zu Mailand zur Aufführung kommen.

Die italienische Oper in Madrid wird in nächster Saison eine neue Oper von dem spanischen Componisten Arieta bringen. Dieselbe heißt: La conquista di Granada.

Todesfälle. In Prag starb ohnlängst die herzogl. kurländische Kammersängerin Frau Thekla Batka 88 Jahre alt.

Vermischtes.

Das Theater in Cöln unter der Direction Spielberger's wurde am 15. Sept. mit Lucrezia Borgia und einer Jubelouverture des dortigen Kapellmeisters Conradi eröffnet.

Herr v. Hülsen hat die Direction des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters wegen des bevorstehenden Gastspieles der Bocca'schen italienischen Operngesellschaft auf diesem Theater verklagt. Der Generalintendant behauptet, daß die genannte Bühne laut der ihr ertheilten Concession kein Recht zu dergleichen Vorstellungen hätte. Der Proceß liegt jetzt an höherer Stelle zur Entscheidung vor.

Frl. Joh. Wagner ist abermals in einen Proceß verwickelt gewesen. Ehe sie ihr neuliches Gastspiel in Breslau begann hatte sie einen dortigen Theaterdiener beauftragt, ihr ein anständiges und nicht zu theures Quartier zu besorgen. Sie fand bei ihrer Ankunft in Breslau aber, daß das Logis schlecht und sehr theuer war, bezog also dasselbe nicht. Die Vermietherin klagte nun auf Schadloshaltung, das Gericht sprach jedoch Frl. Wagner frei, da sie doch unmöglich ein Logis zu bezahlen genöthigt werden könne, das sie nie bewohnt hätte. Spaßhaft ist es übrigens, daß die Vermietherin als sie gegen das Urtheil appellirte, es einen Formfehler nannte, daß Frl. Wagner sich selbstständig vor Gericht hatte vertreten lassen. Sie war der Meinung, dieses Recht stände Schauspielern nicht zu und erst die Erklärung des Herrn v. Hülsen, daß Frl. Wagner als k. Hofopernsängerin alle Rechte und Pflichten eines k. Beamten hätte, mußte die Klägerin eines Besseren belehren.

Die Kirche der aufgelösten deutschkatholischen Gemeinde in Löwenberg in Schlesien ist jetzt zu einem — Theater umgewandelt worden.

Der Gemeinderath zu Erlenbach im Canton Bern hat die bekannten 40 pyrenäischen Bergsänger ausgewiesen, weil einige von ihnen an einem Sonntage, nachdem sie in der Kirche eine geistliche Musik aufgeführt, sich vor den Kirchthüren unanständig gegen mehrere Frauen betragen hatten.

Der Eigenthümer des Gesellschaftshauses in Berlin hat zur Unterhaltung seiner Gäste eine Musikbande bestehend aus russischen Zigeunern engagirt. Diese Söhne der Wildniß werden sich in den Pausen ihrer Concerte auch als Taschenspieler produciren.

Eine Lesefrucht en miniature. Hr. Gustav Engel schreibt der „Rhein. Mztg." (Nr. 112) unter dem 5ten August aus Berlin: „Am 15ten October wird im Opernhause Wagner's Tannhäuser unter der Leitung von Dorn zur Aufführung kommen. Unser König hat damit einen neuen Beweis seines Freisinns gegeben. Ein großer Theil des Publikums ist gespannt darauf, und es läßt sich nicht sagen, daß Antipathie gegen Wagner herrsche. Seine übertriebenen Ansprüche und die jugendlichen Einbildungen seiner Freunde (so weit die letzteren hier bekannt sind) wird man ignoriren und ihm die Anerkennung zu Theil werden lassen, die ihm gebührt." An diese sonderbare Zeitungsnotiz knüpfen wir an, um hier über den Stand der Tannhäuser-Angelegenheit in Berlin einige Mittheilungen zu machen. Daß die Oper nicht am 15ten October zur Aufführung kommen wird, sondern erst später, ist jetzt wohl allgemein bekannt, und es gereicht dieß zu großer Beruhigung allen denjenigen besorgten Freunden Wagner's, welche die bedeutenden Schwierigkeiten des Werkes, wie den umfassenden Geschäftsbetrieb des Berliner Hoftheaters kennen: jene Schwierigkeiten dürften eigentlich erst in den Proben (d. h. zu spät) sich herausstellen und der beste Wille würde alsdann dieselben nicht zu überwinden vermögen, wenn von vorn herein die erste Vorstellung der Oper auf einen bestimmten Termin festgesetzt wäre. Zur Zeit, als die Verhandlungen über die Frage, ob überhaupt im Laufe des kommenden Winters der Tannhäuser

in Berlin zur Aufführung kommen werde, noch schwebten, mußte man in vielen Zeitungen hierauf bezüglich allein die Notiz lesen, „daß Wagner wegen des Honorars sich mit der Intendanz nicht habe einigen können." Wir dürfen jedoch versichern, daß der Honorarpunkt als ein völlig untergeordneter von Wagner betrachtet wird, und zum Beleg für diese Behauptung führen wir eine Stelle aus einem Briefe Wagner's an seine Mittelsperson in Berlin an, welche wörtlich lautet: „Ich könnte mich sogar bereit erklären, das Aufführungsrecht meiner Oper Tannhäuser dem Königl. Hoftheater (in Berlin) zum Geschenk zu machen, und auf jede Honorirung oder Tantiemezahlung gänzlich zu verzichten." Da nun die eigentlichen Bedingungen Wagner's für die Aufführung des Tannhäuser in Berlin uns sehr wohl bekannt sind, so können wir auch versichern, daß Hr. Gustav Engel eben so Unrecht hat, wenn er von Wagner's „übertriebenen Ansprüchen", als er in völliger Gedankenverwirrung sich zu befinden scheint, wenn er von den „jugendlichen Einbildungen der Freunde" Wagner's schreibt: denn der Berliner Opernbühne und ihrem Publikum gegenüber, welche doch allein hier in Betracht kommen können, hat die ganze Parthei Wagner bisher durchaus passiv sich verhalten. Ueberaus lächerlich aber macht Hr. Engel sich in den Augen jedes Unbefangenen, wenn er im Prophetentone verkündet: „es läßt sich nicht sagen, daß in Berlin Antipathie gegen Wagner herrsche, . . . man wird ignoriren u. s. w. . . . . man wird Wagner die Anerkennung zu Theil werden lassen, die ihm gebührt." Wie gnädig! Wie herablassend, wenn man Wagner in der That die „gebührende" Anerkennung nicht versagt, nachdem man in Berlin, selbst nach der Meinung des Hrn. Engel, andere Künstler weit über die „Gebühr" anerkannt hat! Wie glücklich wird diese „gebührende" Anerkennung den armen, obscuren Wagner machen! Wie froh muß er jetzt nicht schon sein, daß in Berlin keine „Antipathie" gegen ihn herrscht! — O Thorheit der Zeitungsschreiber!

Unsern Lesern aber theilen wir bei dieser Gelegenheit mit, daß Wagner's Tannhäuser behufs der Aufführung im kommenden Winter bis jetzt von folgenden Theatern verlangt worden ist: Wiesbaden, Frankfurt a. M., Leipzig, Berlin, Breslau, Würzburg, Prag, Düsseldorf.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

H. Stiehl, Op. 16. Deux Mazurkas pour le Piano. Hamburg, Niemeyer. $\frac{1}{2}$ Thlr.

— —, Op. 17. Souvenir de Travemünde. Deux morceaux caractéristiques pour le Piano. Ebend. $\frac{1}{2}$ Thlr.

Beide Werke erheben sich zwar nicht über die Fluth der gewöhnlichen Salonmusik, doch ist ein gewisses Geschick in der Behandlung des Instrumentes nicht zu verkennen. Die Ausführung ist für einigermaßen geübte Spieler nicht schwierig, und da es leider viele derartige Werke giebt, welche weit unter vorliegenden stehen, so mögen Musikfreunde, die nichts als einen leichten und flüchtigen Ohrenkitzel suchen, lieber zu diesen greifen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

F. X. Chwatal, Schwedische Lieder von A. F. Lindblad, für das Pianoforte zu vier Händen. Magdeburg, Heinrichshofen. Compl. 1 Thlr.

Die bekanntesten Lieder des schwedischen Componisten sind hier geschmackvoll arrangirt. Der Claviermäßigkeit wegen eignet sich die Sammlung auch zum Unterrichte.

Lieder und Gesänge.

F. Gumbert, Op. 50. Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Cassel, Luckhardt. $12\frac{1}{2}$ Sgr.

Herr Gumbert wie er leibt und lebt.

F. Präger, Fünf Lieder von H. Heine für eine Singstimme mit Begleit. des Pfte. Hamburg, Jowien. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Der Componist giebt in diesen kleinen Liedern Das, was man in der Regel von diesem Genre verlangt. Die Singstimme ist mit Sachkenntniß gesetzt, das Pianoforte zwar nur begleitend, aber doch nicht ohne Interesse. Ohne die oft unmotivirten Textwiederholungen würden die Lieder sehr gewinnen. Diese Wiederholungen sind ein hergebrachter Gebrauch, von denen sich leider auch bessere Componisten noch immer nicht emancipiren können.

H. Berens, Op. 28. Amaranths Waldeslieder, Dichtung von O. v. Redwitz, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Hamburg, Niemeyer. Heft 1 u. 2. à $\frac{1}{12}$ Thlr.

Die in den beiden Heften enthaltenen vier Lieder sind zum Theil im leichtesten Salonstyl gehalten und werden sich

deshalb bald unter dem betreffenden Publikum Freunde erwerben. Nicht zu verkennen ist das Streben des Componisten, in diesem Genre möglichst Gutes zu leisten. Besonders tritt dies in den beiden Liedern des zweiten Heftes: „Wie bist du Frühling gut und treu" und „So schön hat Gott die Welt gemacht", hervor.

A. Jungmann, Zwei Lieder für eine Tenorstimme mit Begl. des Pfte. Op. 3. Barcarole, Ged. von A. Jungmann; Op. 11. Serenade, Ged. von A. Mahlmann. Hamburg, Niemeyer. Nr. 1 u. 2. à ½ Thlr.

— — —, Op. 10. Meine Rache, Gedicht von L. B., und: Könnt' ich ein Falter sein, Ged. von C. Cerri. Zwei Lieder für eine Tenorstimme mit Begl. des Pfte. Ebend. ½ Thlr.

Der Standpunkt vorliegender Lieder ist keineswegs ein hoher zu nennen. Die Form im Allgemeinen ist als eine unfertige zu bezeichnen, die Begleitung erscheint oft dilettantisch, wenn auch die Singstimme nicht ohne Fluß und Dem, was man gewöhnlich „Sangbarkeit" nennt, ist. Singenden Dilettanten mit nicht zu hohen Ansprüchen werden die Lieder willkommen sein.

E. Rommel, Op. 2. Ständchen. Gedicht von Dr. S. Wallace, für Tenor mit Begl. des Pfte. Hamburg, Niemeyer. ½ Thlr.

Dasselbe für Bariton.

Wahrscheinlich ist dieses Liedchen das Werk eines Dilettanten, wenigstens spricht die Auffassung des Textes und die musikalische Wiedergabe desselben für diese Vermuthung. Der geistige Inhalt erhebt sich wenig über den Gefrierpunkt, die Begleitung bewegt sich in hergebrachten, oft gehörten Figuren. —

E. Rommel, Op. 8. Der Liebe Leichenbegängniß. Gedicht von Heine, für Bariton mit Begl. des Pfte. Hamburg, Niemeyer. ½ Thlr.

Es ist eine äußerst schwierige Aufgabe, dieses in der Idee ganz hübsche, in der Ausführung jedoch altersschwache, hin und wieder sogar kindische Gedicht zu componiren. Der Dichter selbst hatte es eben so wenig, wie den Romancero, aus dem es entnommen, für die Oeffentlichkeit bestimmt, und nur durch vielfache Bitten seines Verlegers ward er endlich dahin gebracht, ein Werk drucken zu lassen, das trotz einzelner Schönheiten doch seinen früheren poetischen Erzeugnissen weit nachsteht. An einer solchen Aufgabe wäre auch ein begabterer Componist, als es Hr. R. zu sein scheint, gescheitert, und wir können demnach bei Beurtheilung des Werkes von der vollständig ungelungenen Composition absehen und uns nur auf ein Mißbilligen der Textwahl beschränken.

H. Weidt, Op. 17. An Marie. Gedicht von Hogarten. Gesang-Scene für eine Bariton- oder Baßstimme mit Begl. des Pfte. Hamburg, Niemeyer. ½ Thlr.

H. Weidt, Op. 18. Die Schildwache. Gedicht von J. N. Vogl, für eine Baßstimme mit Begl. des Pfte. Hamburg, Niemeyer. ½ Thlr.

— —, Op. 19. Die drei Freunde. Gedicht von C. A. Hoffmann. Ballade für Baß oder Bariton mit Begl. des Pfte. Ebend. ½ Thlr.

Von diesen Gesängen verdienen Op. 18 und 19 den Vorzug vor Op. 17. Wenn auch diese ebenfalls keine sehr künstlerische Stufe einnehmen, so hat sich der Componist in ihnen doch bestrebt, möglichst Gutes zu leisten und den Charakter der Gedichte treu wiederzugeben. Als zu sehr gespreizt und oft in Trivialität verfallend müssen wir aber Op. 17 „An Marie" bezeichnen, und es könnte die Gesang-Scene, welche Staudigl gewidmet ist, vielleicht nur ein Interesse gewähren, wenn man sie von diesem Sänger vorgetragen hörte. Das Pianoforte ist in allen drei Werken nur in hergebrachter Weise behandelt, im Op. 17 wird jedoch die einförmige Begleitung fast unleidlich.

R. Würst, Op. 20. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Nr. 1. Schlummernde Liebe, Nr. 2. Vergiß mein nicht (für Tenor). Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Einfache und ansprechende Lieder, die singenden Dilettanten willkommen sein werden. Das Pianoforte verhält sich nur begleitend.

Fr. Messer, Op. 13. Drei Lieder für eine Singstimme (mittlerer Stimmlage) mit Begl. des Pfte. Offenbach, André. Vollständig 36 Kr., einzeln 18 Kr.

Die Singstimme, wie das nur begleitende Pianoforte sind in diesen Liedern einfach, erstere etwas volksthümlich, gehalten, und werden deshalb leicht allgemeinen Eingang bei singenden Dilettanten finden, die etwas mehr verlangen als die gewöhnliche Pseudosentimentalität, die sich oft in den neueren einfachen Liedcompositionen zum Ueberdrusse breit macht. Stehen diese Lieder auch keineswegs auf der Höhe, welche in diesem Fache jetzt bereits erreicht ist, so ist doch die frische Natürlichkeit derselben immerhin anzuerkennen und ihnen — da sie in anspruchslosem Gewande auftreten — der Vorzug vor sehr vielen anderen ähnlichen Erzeugnissen zu geben.

H. Marschner, Op. 146. Juniuslieder, von Emanuel Geibel, am Pianoforte zu singen. Offenbach, André. 1 Fl. 30 Kr.

— — —, Op. 151. Fünf Lieder für eine tiefe Stimme mit Begl. des Pfte. Ebend. 1 Fl. 21 Kr.

Beim Anhören dieser Lieder muß man sich eine nicht ganz unbedeutende Reihe von Jahren zurückversetzen, um nicht ungerecht gegen den Componisten zu werden, den die allerdings etwas rapiden Fortschritte der Neuzeit nicht berührt zu haben scheinen. Trotz der nicht zu verkennenden geübten Meisterhand, aus der diese beiden Werkchen hervorgegangen sind, begegnet man hier doch sehr vielem Alterthümlichen, an das

man nicht mehr so recht gewöhnt ist und was eben wegen des übrigen melodischen und harmonischen Werthes der Gesänge um so unangenehmer auffällt. Vor Allem rechnen wir hierzu die Begleitung, welche sich fast nur in Rococcofiguren bewegt, und die äußerst sinnstörenden Textwiederholungen. So wird z. B. in Nr. 2 der „Juniuslieder" die Phrase: „und nimmer denkst Du mein" mehr oder weniger zerstückelt am Schlusse des Liedes nicht weniger als sechs Mal wiederholt, nachdem man dieselben Worte bereits als Refrain der ersten zwei Verse je vier Mal gehört hat — also zusammen vierzehn Mal in einem kleinen Liede Dasselbe! Es ist dies in den beiden vorliegenden Heften kein vereinzelter Fall, wir führen diesen nur als den prägnantesten an, nicht zu gedenken des vielen willkürlichen Zerreißens des Textes, durch welches der logische Zusammenhang des Gedichtes zum Besten irgend einer fortzuspinnenden oder abzurundenden musikalischen Phrase oft ganz zerstört wird. Wir haben oben von dem musikalischen Werthe dieser Lieder gesprochen, und ein solcher — d. h. nur ein specifisch-musikalischer — ist in ihnen enthalten. Die Gedanken sind frisch und gesund, die Harmonien interessant und ausgesucht. Erwägt man noch, daß Marschner in dem „Trinklied der Alten" (in den „Juniusliedern") sein so oft mit Recht anerkanntes Talent zum Jovial-Humoristischen mit vielem Glück und Geschick wieder bewährt hat, so könnte man diese beiden Liederhefte als eine sehr bedeutende Erscheinung betrachten, wenn wir die Julirevolution noch nicht erlebt hätten, obgleich auch schon vor dieser Zeit Größeres geleistet ward — man denke an Beethoven's Adelaide und Franz Schubert's Lieder.

G. Stigelli, Die schönsten Augen, von Heine, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Offenbach, André. 36 Kr.

— — —, Abschieds-Empfindung. Lied für Sopran oder Tenor mit Begl. des Pfte. Ebend. 27 Kr.

— — —, Zwei schwäbische Volkslieder: 1) Hansens Liebeslied, 2) E Bissele Lieb, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Ebend. 36 Kr.

Das bedeutendste dieser drei Werkchen ist das erstere, wenn es sich auch nur in der Sphäre der Salonmusik hält. Es zeigt sich in ihm das Streben, Etwas zu leisten, was sich über die Alltäglichkeit erhebt, und auch der Begleitung mehr Abwechselung zu geben. Mit Verständniß und Wärme vorgetragen werden die „schönsten Augen" deshalb stets von guter Wirkung sein. Die Composition der „Abschieds-Empfindung" streift etwas zu sehr an das Dilettantische an und kann hier nur die Singstimme Interesse erregen. Die „schwäbischen Volkslieder" sind in dem bekannten süddeutschen Volkstone gehalten und unterscheiden sich im Grunde wenig von derartigen österreichischen, steyerischen etc. Gesängen. Daß die Lieder für die Singstimme äußerst praktisch und dankbar gesetzt sind, versteht sich bei einem Componisten, der einen so bedeutenden Ruf als dramatischer und Lieder-Sänger genießt, von selbst.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze in Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. **№ 14.** Den 1. October 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Robert Schumann, Op. 107. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Zwei Hefte. — Cassel, bei C. Luckhardt. Heft I. 12½ Sgr. Heft II. 15 Sgr.

Nr. 1 „Herzeleid" von T. Ulrich, ist eine kurze Schilderung von „Ophelias" Tode. Ein recitativähnlicher Gesang schwebt über einer matt sich hinziehenden Figur, mit sanft klagenden Tönen durchwoben:
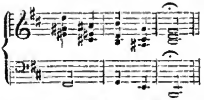


Nr. 2 „die Fensterscheibe", ebenfalls von T. Ulrich, giebt uns den Seelenzustand eines Mädchens, welches beim Fensterklären ihren treulosen Geliebten stolz vorbei gehen sieht und vor Schreck die Scheibe zerbricht: —

Und mag sie auch bluten, meine Hand,
Und mag mich auch schmerzen der böse Brand,
Hast einen Blick doch herauf geschickt,
Als laut das Glas geknickt,

Und in die Augen Dir hab' ich geseh'n —
Ach Gott, wie lang ist's nicht gescheh'n!
Hast mich ja nicht einmal angeblickt,
Als leis mein Herz geknickt!
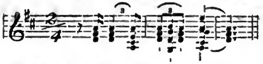
Melodieführung und Harmonisirung erinnert sehr an die beliebtesten Lieder Schumann's aus seiner früheren Periode, besonders aus Frauenliebe und -Leben. Manche Wendungen ließen sich geradezu in jenen Liedern Note für Note nachweisen. Nur der Schluß ist durchaus eigenthümlich:





und wird nicht verfehlen, bei den Gegnern Schumann's (seine Verehrer verdauen bekanntlich Alles) wieder viel böses Blut zu machen.

Nr. 3 „der Gärtner“ von Möhrike ist bereits im diesjährigen Düsseldorfer Liederalbum veröffentlicht worden. Die Begleitung, das Tanzen des Rößleins imitirend, tummelt sich in graziösen Sprüngen:



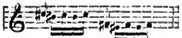
lustig vorwärts, und läßt eben so unbekümmert der Melodie das Nachsehen, wie die schöne Prinzessin dem eine heimliche Bewunderung für sie im Busen nährenden Gärtnerburschen. —

Nr. 4 „die Spinnerin“ von Paul Heyse. In der Seele dieser armen Spinnerin sieht es trübe genug aus. Der Gedanke an die lustigen Dorf-Spinnstuben, in welchen die Räder sich emsig drehen und jedes Mädchen seinen Herzliebsten hat, macht ihre traurige Einsamkeit noch trauriger:

„Kein Seel', die mir gut ist, kommt mit mir zu plaudern,
Gar schwül mir zu Muth ist, und die Hände zaudern,
Und die Thränen mir rinnen leis über's Gesicht,
Wofür soll ich spinnen? — ich weiß es ja nicht.“
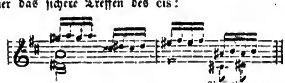
Die Begleitung, den Gang des Rädchens darstellend, bewegt sich in nicht sehr schnellen Sechszehntheilfiguren, und ihr klägliches Gesinge deutet genugsam an, daß es der armen Spinnerin nicht recht von Statten gehen will. Der Melodie geht es dabei gerade so, wie etwa dem Finger, welcher dem drehenden Rade zu nahe käme — sie stößt sich an allen Ecken und Enden an der Begleitung, z. B.

Singstimme.



Begleitung.

Das Lied wird das Entsetzen mancher „Sänger“ hervorrufen, welchen Dinge zugemuthet werden, wie z. B. hier das sichere Treffen des cis:



Singstimme.

sie würden vorziehen, gleich mit dis anzufangen. —

Nr. 5 „Im Wald“ von Wolfg. Müller beginnt folgendermaßen:

Ich zieh' so allein in den Wald hinein!
O sieh zwei Falter fliegen,
Sie tummeln sich durch die Luft,
Und wenn sie ruh'n, so wiegen
Sie sich in der Blumen Duft.
Und ich bin so allein, voll Pein!

In diesem ersten Verse ist die Stimmung eigentlich schon erschöpfend ausgedrückt, denn in den beiden folgenden mit gleichem Anfang und Schluß figuriren nur statt der beiden Falter einmal zwei Vöglein, das andere Mal zwei Rehe, und ist ein Grund nicht abzusehen, weshalb der Dichter nicht die ganze Arche Noäh durchgegangen ist. Der Musik wäre es allerdings möglich gewesen, dem Refrain des Liedes einen immer gesteigerten Ausdruck zu verleihen. Schumann hat es jedoch vorgezogen, jeden Vers ganz gleich zu componiren, und sein Refrain:

Zurückhaltend.
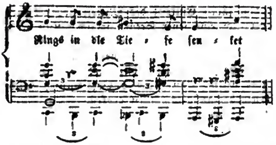


(über dem Orgelpunkt E) ist in allen drei Versen ganz derselbe. Es bleibt daher dem Vortragenden überlassen, wenn die Wirkung sich nicht mit jedem Verse abschwächen soll, diesen Refrain jedes Mal verschieden zu nüaneiren. —

Nr. 6 „Abendlied“ von Kinkel. Die lautlose Stille eines sternklaren Abends, das Wehen seiner heiligen Schauer, die allgemach in das vom Weltgetümmel gekränkte Herz einziehen, ist der Gegenstand dieses Liedes. Ein andächtiger Refrain:

„Wirf ab Herz was dich kränket
Und was dir bange macht!“

beschließt jeden der beiden Verse. So wie es in der Natur Farbentöne giebt, welche dem Pinsel stets unerreichbar sein werden, so bleiben auch die Scenen der absoluten Stille für die Musik, deren Princip nun einmal Laut und Bewegung ist, ein unaufgelöstes Problem. Das geheimnißvolle Weben des Abends, das Wandeln der Engelsfüße, das Flimmern der Sterne sind allerdings immer noch ein Schatten von Bewegung, welche denn auch hier in leise wogenden Dreiklängen (mit Verschiebung), in langsam schwebenden Vierteltriolen zum Ausdruck gelangt. Wie diese Triolen mit dem Metronom, welches vier Viertel (♩ = 92) auf den Tact schlägt, und mit dem Sänger, welcher mit dem Metronome vier Viertel zu singen hat, endlich mit den Achtelfiguren, die hin und wieder vorkommen, in Uebereinstimmung zu bringen, mag Jeder zusehen — um solche Kleinigkeiten kümmert sich Schumann schon längst nicht mehr, eben so wenig wie um das Zusammenstoßen von g und gis in folgender Stelle:



Was im Allgemeinen bei allen diesen Liedern vortheilhaft in die Augen springt, ist die durchaus bestimmte, individuelle Physiognomie jedes einzelnen, und diese Individualität in ihren feinen Zügen und verborgenen Tiefen zu erfassen, versteht gewiß kaum ein Anderer, wie Schumann. Gelingt es ihm aber, den Gegenstand in seiner reinen, ungetrübten Individualität darzustellen? Referent muß diese Frage verneinen. Anstatt sich ganz in den Gegenstand zu versenken und über der inneren Nothwendigkeit desselben die Gesetze seiner speciellen musikalischen Empfindung zu vergessen, verfährt Schumann vielmehr umgekehrt: er versenkt den Gegenstand in sich und vergißt über den gewohnten Gesetzen seines eigenen musikalischen Fühlens die innere Nothwendigkeit des Gegenstandes. Dadurch erhält dieser eine speciell Schumann'sche Physiognomie, die uns von dem Gegenstande immer auf den Künstler hinweist — und diese Physiognomie ist entweder ein Zuviel oder ein Zuwenig, je nach der Natur des darzustellenden Objectes.

Julius Schäffer.

Ueber den dichterischen Gehalt Beethoven'scher Tonwerke.

Von Theodor Uhlig.

II.

Richard Wagner's Programm zur neunten Symphonie von Beethoven. *)

Vorbemerkung Wagner's. Bei der großen Schwierigkeit, die Demjenigen, der zu einem genaueren und innigen Bekanntwerden mit diesem wundervoll bedeutsamen Kunstwerke noch nicht gelangen konnte, bei seiner ersten Anhörung für das Verständniß desselben entsteht, dürfte das Bestreben wohl erlaubt erscheinen, einem wahrscheinlich nicht ganz geringen Theile der Zuhörer, der sich in der bezeichneten Lage befindet, nicht etwa zu einem absoluten Verständniß des Beethoven'schen Meisterwerkes verhelfen zu wollen — da dieß wohl nur aus eigener innerer Anschauung hervorgehen kann —, sondern durch Hindeutungen wenigstens die Erkenntniß der künstlerischen Anordnung desselben zu erleichtern, die bei ihrer großen Eigenthümlichkeit und noch gänzlich unnachgeahmten Neuheit dem weniger vorbereiteten und somit leicht verwirrbaren Zuhörer zu entgehen im Stande sein dürfte. Muß nun zunächst zugestanden werden, daß das Wesen der höheren Instrumental-Musik namentlich darin besteht, in Tönen das auszusprechen was in Worten unaussprechbar ist, so glauben wir uns hier auch nur andeutungsweise der Lösung einer unerreichbaren Aufgabe selbst dadurch zu nähern, daß wir Worte unsres großen Dichters Göthe zur Hülfe nehmen, die, wenn sie auch keineswegs mit Beethoven's Werke in einem unmittelbaren Zusammenhange stehen und auf keine Weise die Bedeutung seiner rein musikalischen Schöpfung irgendwie durchdringend zu bezeichnen vermögen, dennoch die ihr zu Grunde liegenden höheren menschlichen Seelen-Stimmungen so erhaben ausdrücken, daß man im schlimmsten Falle des Unvermögens eines weiteren Verständnisses sich wohl mit der Festhaltung dieser Stimmungen begnügen dürfte, um wenigstens nicht gänzlich ohne Ergriffenheit von der Anhörung des Musikwerkes scheiden zu müssen.

Erster Satz. Ein im großartigsten Sinne aufgefaßter Kampf der nach Freude ringenden Seele gegen den Druck jener feindlichen Gewalt, die sich zwischen uns und das Glück der Erde stellt, scheint dem ersten Satze zu Grunde zu liegen. Das große Hauptthema, das gleich anfangs wie aus einem unheimlich bergenden Schleier nackt und mächtig heraustritt, könnte dem Sinne der ganzen Tondichtung nicht durchaus unangemessen vielleicht übersetzt werden durch Göthe's Worte:

„Entbehren sollst du! Sollst entbehren!"

Diesem gewaltigen Feinde gegenüber erkennen wir einen edlen Trotz, eine männliche Energie des Widerstandes, der bis in die Mitte des Satzes sich zu einem offenen Kampfe mit dem Gegner steigert, in welchem wir zwei mächtige Ringer zu erblicken glauben, von denen jeder als unüberwindlich vom Kampfe wieder nachläßt. In einzelnen Lichtblicken vermögen wir das wehmüthig süße Lächeln des Glückes zu erkennen, das uns zu suchen scheint, nach dessen Besitz wir ringen und von dessen Erreichen uns jener tückisch mäch-

---

*) Wir würden Bedenken getragen haben, das hier mitgetheilte Programm der neunten Symphonie noch jetzt hier zum Abdruck zu bringen, nachdem dasselbe schon in weiteren Kreisen bekannt geworden ist, wenn nicht die Rücksicht auf die Vollständigkeit dieser Mittheilungen uns bestimmt hätte. Da hier alle derartige Erläuterungen Wagner's eine Stelle finden sollen, so gehört die obige wesentlich mit hierher. Uebrigens zeigt die Erfahrung wiederholt, wie sehr noch jetzt die Ansichten über die neunte Symphonie divergiren, und Alles, was zu einer richtigen Würdigung beiträgt, muß deshalb willkommen sein. D. Red.

tige Feind zurückhält, mit seinem nächtigen Flügel uns umschattend, so daß uns selbst der Blicke auf jene ferne Huld getrübt wird und wir in finsteres Brüten zurücksinken, das sich nur wieder zum trotzigen Widerstand, zu neuem Ringen gegen den freuderaubenden Dämon zu erheben vermag. So bilden Gewalt, Widerstand, Aufringen, Sehnen, Hoffen, Fast-Erreichen, neues Verschwinden, neues Suchen, neues Kämpfen — die Elemente der rastlosen Bewegung dieses wunderbaren Tonstückes, welche jedoch einigemal zu jenem anhaltenderen Zustande gänzlicher Freudlosigkeit herabsinkt, die Göthe mit den Worten bezeichnet:

„Nur mit Entsetzen wach' ich morgens auf,
Ich möchte bittre Thränen weinen,
Den Tag zu sehn, der mir in seinem Lauf
Nicht Einen Wunsch erfüllen wird, nicht Einen,
Der selbst die Ahnung jeder Lust
Mit eigensinnigem Krittel mindert,
Die Schöpfung meiner regen Brust
Mit tausend Lebensfratzen hindert.
Auch muß ich, wenn die Nacht sich niedersenkt,
Mich ängstlich auf das Lager strecken;
Auch da wird keine Rast geschenkt,
Mich werden wilde Träume schrecken." ꝛc.

Am Schlusse des Satzes scheint diese düstre freudlose Stimmung, zu riesenhafter Größe anwachsend, das All zu umspannen, um in furchtbar erhabener Majestät Besitz von dieser Welt nehmen zu wollen, die Gott — zur Freude schuf. —

Zweiter Satz. Eine wilde Lust ergreift uns sogleich mit den ersten Rhythmen dieses zweiten Satzes: eine neue Welt in die wir eintreten, in der wir fortgerissen werden zum Taumel, zur Betäubung; es ist als ob wir, von der Verzweiflung getrieben, vor ihr flöhen um in steten, rastlosen Anstrengungen ein neues, unbekanntes Glück zu erjagen, da das alte, das uns sonst mit seinem fernen Lächeln bestrahlte, uns gänzlich entrückt und verloren gegangen zu sein scheint. Göthe spricht diesen Drang auch für hier vielleicht nicht unbezeichnend durch die Worte aus:

„Von Freude sei nicht mehr die Rede:
Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuß! —
Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!
In undurchdrungenen Zauberhüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit!
Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit,
In's Rollen der Begebenheit!
Da mag denn Schmerz und Genuß,
Gelingen und Verdruß,
Mit einander wechseln wie es kann;
Nur rastlos bethätigt sich der Mann!"

Mit dem jähen Eintritt des Mittelsatzes eröffnet sich uns plötzlich eine jener Scenen irdischer Lust und vergnüglichen Behagens: eine gewisse derbe Fröhlichkeit scheint in dem einfachen, oft wiederholten Thema sich auszusprechen, Naivität, selbstzufriedene Heiterkeit, und wir sind versucht an Göthe's Bezeichnung solch bescheidener Vergnüglichkeit zu denken:

„Dem Volke hier wird jeder Tag ein Fest;
Mit wenig Witz und viel Behagen
Dreht jeder sich im engen Zirkeltanz" ꝛc.

Um solch eng beschränkte Heiterkeit als das Ziel unsres rastlosen Jagens nach Glück und edelster Freude anzuerkennen sind wir aber nicht gestimmt: unser Blick auf diese Scene umwölkt sich, wir wenden uns ab um uns von Neuem jenem rastlosen Antriebe zu überlassen, der uns mit dem Drängen der Verzweiflung unaufhaltsam vorwärts jagt um das Glück anzutreffen, das wir ach! so nicht antreffen sollen, denn wiederum werden wir am Schlusse des Satzes nur auf jene Scene vergnüglichen Behagens hingetrieben, der wir vorher schon begegneten, und die wir dießmal sogleich bei ihrem ersten Wiedergewahrwerden in unmuthiger Hast von uns stoßen. —

Dritter Satz. Wie anders sprechen diese Töne zu unsrem Herzen! Wie rein, wie himmlisch besänftigend lösen sie den Trotz, den wilden Drang der vor Verzweiflung geängsteten Seele in weiche, wehmüthige Empfindung auf! Es ist als ob uns Erinnerung erwache, Erinnerung an ein früh genossenes, reinstes Glück:

„Sonst stürzte sich der Himmels-Liebe Kuß
Auf mich herab, in ernster Sabathstille;
Da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle,
Und ein Gebet war brünstiger Genuß."

Mit dieser Erinnerung kommt uns auch hier wieder jene süße Sehnsucht an, die sich so schön in dem zweiten Thema dieses Satzes ausspricht, und dem wir nicht ungeeignet Göthe's Worte unterlegen könnten:

„Ein unbegreiflich holdes Sehnen
Trieb mich durch Wald und Wiesen hinzugehn,
Und unter tausend heißen Thränen
Fühlt' ich mir eine Welt entstehn."

Es erscheint wie das Sehnen der Liebe, dem wiederum, nur im bewegteren Schmucke des Ausdruckes, jenes Hoffen verheißende und süß beruhigende erste Thema antwortet, so daß es bei der Wiederkehr des zweiten uns dünkt, als ob Liebe und Hoffnung sich umschlängen, um ganz wieder ihre sanfte Gewalt über unser gemartertes Gemüth zu erringen.

„Was sucht ihr, mächtig und gelind
Ihr Himmelstöne mich am Staube?
Klingt dort umher, wo weiche Menschen sind."

So scheint das noch zuckende Herz mit sanftem Widerstreben sie von sich abwehren zu wollen: aber ihre süße Macht ist größer als unser bereits erweichter Trotz; wir werfen uns diesem holden Boten reinsten Glückes überwältigt in die Arme:

„O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder!
Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!"

Ja, das wunde Herz scheint zu genesen, sich zu erkräftigen, und zu muthiger Erhebung zu ermannen, die wir in dem fast triumphirenden Gange, gegen das Ende des Satzes hin, zu erkennen glauben: noch ist aber diese Erhebung nicht frei von der Rückwirkung der durchlebten Stürme; jeder Anwandelung des alten Schmerzes drängt sich aber sogleich neu besänftigend jene holde, zauberische Macht entgegen, vor der sich endlich wie in letztem erlöschenden Wetterleuchten das zertheilte Gewitter verzieht. —

Vierter Satz. Den Uebergang vom dritten zum vierten Satze, der wie mit einem grellen Aufschrei beginnt, können wir ziemlich bezeichnend noch durch Göthe's Worte deuten:

„Aber ach! schon fühl' ich bei dem besten Willen,
Befriedigung noch nicht aus dem Busen quillen! —
Welch „holder Wahn", — doch ach! ein „Wähnen" nur!
Wo fass' ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens,
An denen Himmel und Erde hängt,
Dahin die welke Brust sich drängt —
Ihr quellt, ihr tränkt, und schmacht' ich so vergebens?"

Mit diesem Beginn des letzten Satzes nimmt Beethovens Musik einen entschieden sprechenderen Charakter an: sie verläßt den in den drei ersten Sätzen festgehaltenen Charakter der reinen Instrumentalmusik, der sich im unendlichen und unentschiedenen Ausdrucke kundgiebt*); der Fortgang der musikalischen Dichtung dringt auf Entscheidung, auf eine Entscheidung wie sie nur in der menschlichen Sprache ausgesprochen werden kann. Bewundern wir, wie der Meister das Hinzutreten der Sprache und Stimme des Menschen als eine zu erwartende Nothwendigkeit in diesem erschütternden Recitativ der Instrumental-Bässe vorbereitet, welches, die Schranken der absoluten Musik fast schon verlassend, wie mit kräftiger, gefühlvoller Rede den übrigen Instrumenten, auf Entscheidung dringend, entgegentritt, und endlich selbst zu einem Gesangsthema übergeht, das in seinem einfachen, wie in feierlicher Freude bewegten Strome die übrigen Instrumente mit sich fortzieht und so zu einer mächtigen Höhe anschwillt. Es erscheint dieß wie der letzte Versuch, durch Instrumentalmusik allein ein sicheres, festbegränztes und untrübbares freudiges Glück auszudrücken: das unbändige Element scheint aber dieser Beschränkung nicht fähig zu sein; wie zum brausenden Meere schäumt es auf, sinkt wieder zurück, und stärker noch als vorher dringt der wilde, chaotische Aufschrei der unbefriedigten Leidenschaft an unser Ohr. — Da tritt eine menschliche Stimme mit dem klaren, sichren Ausdruck der Sprache dem Toben der Instrumente entgegen, und wir wissen nicht, ob wir mehr die kühne Eingebung oder die große Naivität des Meisters bewundern sollen, wenn er diese Stimme den Instrumenten zurufen läßt:

„Ihr Freunde, nicht diese Töne! Sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!"

Mit diesen Worten wird es licht in dem Chaos; ein bestimmter, sicherer Ausdruck ist gewonnen, in dem wir, von dem beherrschten Elemente der Instrumentalmusik getragen, klar und deutlich das ausgesprochen hören dürfen, was dem gequälten Streben nach Freude als festzuhaltendes höchstes Glück erscheinen muß.

„Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum.
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur Eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund:
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund.

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott." —

---

*) Tieck wurde, von seinem Standpunkte aus diesen Charakter der Instrumentalmusik betrachtend, zu folgendem Ausspruche bewogen: „In diesen Symphonien vernehmen wir aus dem tiefsten Grunde heraus das unersättliche, aus sich verirrende und in sich zurückkehrende Sehnen, jenes unaussprechliche Verlangen, das nirgend Erfüllung findet und in verzehrender Leidenschaft sich in den Strom des Wahnsinnes wirft, nun mit allen Tönen kämpft, bald überwältigt, bald siegend den Wogen ruft, und Rettung suchend tiefer und tiefer sinkt." — Fast scheint es, als ob Beethoven bei der Conception dieser Symphonie von einem ähnlichen Bewußtsein über das Wesen der Instrumentalmusik gedrängt gewesen sei.

Muthige, kriegerische Klänge nähern sich: wir glauben eine Schaar von Jünglingen daherziehend zu gewahren, deren freudiger Heldenmuth sich in den Worten ausspricht:

„Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen."

Dieß führt wie zu einem freudigen Kampfe, durch Instrumente allein ausgedrückt; wir sehen die Jünglinge muthig sich in eine Schlacht stürzen, deren Siegesfrucht die Freude sein soll; und noch einmal fühlen wir uns gedrungen, Worte Göthe's anzuführen:

„Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß."

Der Sieg, an dem wir nicht zweifelten, ist erkämpft; den Anstrengungen der Kraft lohnt das Lächeln der Freude, die jauchzend im Bewußtsein neu errungenen Glückes ausbricht:

„Freude', schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum.
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt."

Nun dringt im Hochgefühl der Freude der Ausspruch allgemeiner Menschenliebe aus der hochgeschwellten Brust hervor; in erhabener Begeisterung wenden wir aus der Umarmung des ganzen Menschengeschlechtes uns zu dem großen Schöpfer der Natur, dessen beseligendes Dasein wir mit klarem Bewußtsein ausrufen, ja — den wir in einem Augenblicke erhabendsten Entrücktseins durch den sich theilenden blauen Aether zu erblicken wähnen:

„Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder — überm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen.
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn überm Sternenzelt!
Ueber Sternen muß er wohnen."

Es ist, als ob wir nun durch Offenbarung zu dem beseligenden Glauben berechtigt worden wären: jeder Mensch sei zur Freude geschaffen. In kräftigster Ueberzeugung rufen wir uns gegenseitig zu:

„Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!"

und:

„Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum."

Denn im Bunde mit von Gott geweihter allgemeiner Menschenliebe dürfen wir die reinste Freude genießen. — Nicht mehr blos in Schauern der erhabensten Ergriffenheit, sondern auch im Ausdrucke einer uns geoffenbarten, süß beglückenden Wahrheit dürfen wir die Frage:

„Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?

beantworten mit:

„Such' ihn überm Sternenzelt!
Brüder — überm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen!"

Im traulichsten Besitze des verliehenen Glückes, des wiedergewonnen kindlichsten Sinnes für die Freude, geben wir uns nun ihrem Genusse hin: uns ist die Unschuld des Herzens wiedergegeben, und segnend breitet sich der Freude sanfter Flügel über uns aus:

„Freude, Tochter aus Elysium,
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt."

Dem milden Glücke der Freude folgt nun ihr Jubel: — jubelnd schließen wir die Welt an unsre Brust, Jauchzen und Frohlocken erfüllt die Luft wie Donner des Gewölkes, wie Brausen des Meeres, die in ewiger Bewegung und wohlthätiger Erschütterung die Erde beleben und erhalten zur Freude der Menschen, denen Gott sie gab um glücklich darauf zu sein.

„Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder — überm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen. —
Freude! Freude, schöner Götterfunken!"

Aus Königsberg.

(Fortsetzung.)

Gegen die Antigone möchten sich mehrfache Einsprüche geltend machen können, und insofern mit Recht, als die griechische Antigone mit neuer Musik in scenischer Aufführung einen unauflösbaren Widerspruch in sich faßt, indem unsere Musik unmöglich die Ausdrucksweise der Griechenmenschen sein kann, die vor unsern Augen leibhaftig dastehen, und ihre eigene

Wortsprache reden. Doch finde ich, daß man zu strenge verfahren würde, wenn man die Aufführung der Sophokles-Mendelssohn'schen Antigone in Concertform nicht gestatten wollte: denn denken darf (ja, muß) man sich die griechische Tragödie mit Musik; da wir aber Nichts von der Musik der Griechen wissen, können wir absolut in keinem andern Musikgeiste denken, als in dem unsrigen. Und wie man sich nun Sophokles Tragödie lesend im Geiste mit Musik vorstellt, so hat Mendelssohn Musik es übernommen, diese Vorstellung zu verwirklichen; wenn aber die Wirkung maßgebend ist für die Berechtigung der Existenz eines Werkes, so darf man die der Sophokles-Mendelssohn'schen Antigone in Concertform gewiß anerkennen, denn nicht nur auf mich selbst sondern auch auf andere Künstler, und in ganz besonders starkem Maaße auf Laien hat das Werk eingewirkt. Mendelssohn traf den Ton vortrefflich, seine Musik schließt sich dem Rhythmus der Donner'schen Uebersetzung gut an, einfach-großartig ist das Gepräge des Ganzen, rein menschlich der Ausdruck namentlich in den lyrischen Partieen. Allerlei Klippen waren kaum ohne Anstöße zu umschiffen; dahin gehören insbesondere Reflexionen und philosophisch ausgesponnene Betrachtungen, die selbst für die rein musikalisch-declamatorische Form noch zu spröde erscheinen müssen. (An solchen Textperioden könnte man erkennen, wie die Musik der Griechen in ihrem innersten Wesen von der unsern verschieden war, wenn es hier noch eines Beweises bedürfte, der für jeden Denkfähigen überflüssig, dem Unvernünftigen gegenüber aber, der wohl gar von Wiedererweckung des Griechenthums faselt, unfruchtbar ist) der Grad jedoch, in welchem Mendelssohn bei dieser Composition den musikalischen Ausdruck handhabte, spricht sehr für den Meister, und regt außerdem zu Gedanken an über die Weite der Grenzen unserer Musik. Es ist merkwürdig, wie sich die Musik einer Dichtung anzuschließen vermag, wie sie sogar oft wirken kann ohne — als Musik — bemerkt zu werden! So wie die Wellen der poetischen Unterlage steigen und fallen, so steigt und fällt auch die Tonweise; bald hebt sie sich auf schwellendem Gefühlsdrange hoch empor, daß man kaum noch des haltenden, bestimmenden Wortes gedenkt, bald wieder senkt sie sich, oder versinkt, sich weise bescheidend, um dem Worte scheinbar allen Raum allein zu lassen. Ich möchte sagen, daß es im weiten Reiche hörbaren Ausdrucks eine Scheidelinie gebe, wo der Gesang als solcher nicht mehr Musik ist; dies ist da der Fall, wo sich die Tonweise ihrer unmittelbaren Macht begiebt, und sich so in die feste Hülle des Wort's zurückzieht, daß man den Gesang nur eine besonders voll betonte Sprache nennen kann. Das wissen weniger die Componisten als die guten Sänger, und oft staunte ich in geeigneten Opernscenen, mit welcher Geschicklichkeit sich solche Künstler auf dieser schmalen Linie bewegten, wo ein Haar breit links die trockene Wortsprache, ein Haar breit rechts der blühende Gesang liegt. (Wer das Glück hatte, die Petersburger italienischen Opernsänger — Tamburini, Pozzolini, Rossi, die Persiani, — zu hören, der hat in dieser Beziehung die höchste Virtuosität erlebt.) Diese ungeheure Modulationsfähigkeit der Musik kann natürlich in ihrer ganzen Weite nur allein in dem „musikalischen Drama" zum Leben erwachen, und in der That hat Richard Wagner auch darin ganz neue Tiefen entdeckt. Gerade da, wo er mit wunderbarer Gewalt die Musik dem Worte unterdückt, und wo sie dennoch bald im Orchester, bald in nur einzelnen Blitzen aus den halbgesungenen Worten fortlebt, da stehen die Stockmusikanten gewöhnlich, und klagen, über Mangel an Musik, (d. i. Mangel an Lirumlarum), über Unverständlichkeit, u. s. w. Wie man überhaupt in der Neuheit einen zauberischen Reiz findet, so kann man auch einen berückenden, blindmachenden Dämon darin sehen, je nachdem der Fall eben ist: die Neuheit zieht an und — stoßt ab, Letzters immer, wo zum Empfangen mehr gehört, als bloße Außensinne. So wirkte z. B. die wirklich meisterliche Composition der Recitative in der Antigone auf Manche sehr befremdend, weil es hier nicht ein Einzelner, sondern ein Chor ist, der Recitativ singt. So unmöglich man die gute Ausführung der Recitative von unserm großen Sängerfestchore hielt, gingen sie dennoch meist gut von Statten, wie manches Andere auch, wohin namentlich das Hauptstück des Kirchenconcerts gehört; eine Messe für Männerchor mit Soli (Orgel- oder Physharmonikabegleitung ad libitum) von Gustav Barth; ein ehrenwerthes Werk, das auch die Stimme der Kritik für sich hat. Das Kirchenconcert begann vor einem sehr zahlreichen Publikum mit Luthers Choral: „Ein feste Burg ist unser Gott;" der Eindruck war großartig! es war, als ob man den Boden unter den Füßen verlöre, und ganz in der physischen Gewalt der mächtigen Klänge wäre. Darauf folgte ein Psalm von Bernhard Klein: „der Herr ist mein Hirte," ein sanftes, herzliches Stück Musik. Dann kam die Reihe an die Messe, welche durch eine Zwischenpause von dem Schlußstücke, Kückens Hymne: „Dies ist der Tag des Herrn" getrennt war. Da man in der Kirche die sonderbare Sitte des Händeklatschens als Beifallsbezeugungsmittel nicht anzuwenden pflegt, so kann ich über den Eindruck nur nach Hörensagen berichten; darnach hat das Kirchenconcert über alle Erwartung gut gefallen, sogar vor-

zugsweise. Der geräumige, gut temperirte Raum, die Neuheit des Eindrucks von solchen Sängermassen, die frischen Kräfte der Sänger, das Alles ist dabei mit in Anschlag zu bringen. Der Choral sank etwas zum Schlusse hin, und die gehaltenen Töne waren eine so schwierige Aufgabe für die Dilettanten-Lungen, daß sich einiges Detoniren (doch ohne zu stören) bemerkbar machte. Man sollte jeden Chor viel Choralübungen machen lassen, die Organe werden sehr dadurch gehoben. Klein's Psalm hat überall angesprochen; Barth's Messe größtentheils desgleichen, bei Vielen erregte sie sogar eine Art Enthusiasmus. Die Schwierigkeiten dieses Werkes sind nicht unbedeutend, und rächten sich in dem letzten Drittheile der Messe etwas; im übrigen Theile gelang Alles nach Wunsch, namentlich wirkten die hübschen Soli, die sich schön mit dem vollen Chore paaren, sehr gut. Kücken's Hymne ist ein geistliches Effektstück; neben dem auszusprechenden Tadel, daß ein kurzes Gedicht gewaltsam in die Breite gezogen wurde, um eine große Form zu erzwingen, muß auch das Lob ausgesprochen werden, das der sehr hübschen musikalischen Wirkung des Ganzen gebührt. Das Stück ging sehr exact. Es wäre zu wünschen, daß bei künftigen Sängerfesten Notiz von diesem Kirchenconcerte genommen würde, zumal da auch wohl andere Kirchenbehörden gleich der unsern die Erlaubniß zum Ausbaue des Chores geben werden. Solche Sängerfeste, die durch Orchester- und Solovorträge auch zugleich den Charakter von allgemeinen Musikfesten haben, (wie zu Ballenstädt, Liegnitz, Braunschweig, Düsseldorf), bieten schon der Abwechselung genug, um aus diesem Grunde ein Kirchenconcert zu geben, wenn es nicht um des schönen Zweckes desselben an sich wäre. Von einer Seite her wurde uns der Vorwurf gemacht, daß wir die Messe gewählt hatten, weil sie ohne die dazugehörende Ceremonie und Lithurgie des katholischen Ritus kein Ganzes sei. — Das scheint mir zu stark, und die Aesthetik etwas philiströs angewendet. — So bis in die äußerste Spitze kann man ein Princip nicht durchführen, man dürfte sonst keine Ouvertüre zu einer Oper, keinen Madonnenkopf aus einem Bilde, kein einzelnes Gebäude aus einer Stadt, — ja keinen Bibelspruch aus der Bibel allein hinstellen, immer müßte Alles, was drum und dran ist, dazu gegeben werden. Hat ein einzelner Theil seinen abgeschlossenen Sinn, oder ist es der Fall, daß das Ganze bekannt ist und vom Empfangenden innerlich hinzugedacht werden kann, so ist der Vorwurf der Zerstückelung gewiß ein ungerechter. Was die Ceremonie bei Messen und Requiems betrifft, so wird wohl selbst der eifrigste Katholik dieselbe bei einer Concertaufführung nicht vermissen. — — Der Abend des ersten Tages wurde in einem großen, am schönen Schloßteiche gelegenen Garten überaus glänzend und angenehm verlebt. Komische Männerkomödie, Illumination, Flammen, galvanische Sonnen, Champagner, Bowlen, Gesang, ꝛc. bildeten ein treffliches Ensemble, das wir dem geschmacksinnigen Comité zu danken haben. Die Generalprobe zum Theaterconcerte fand gegen die Hälfte des festen Entrée's vor dem Publikum Statt, das sich sehr stark eingefunden hatte, was im stärksten Maaße jedoch in der Aufführung am Abend der Fall war; die Hitze wurde hier bis auf eine enorme Höhe getrieben. Als endlich der Vorhang empor ging, und die terassenförmig aufgestellte Sängerschaft sich auf der Bühne auf's Imposanteste präsentirte, wurde vom Publikum ein in jeder Hinsicht warmer Gruß gespendet. Die schwüle, vom Vorhange bis jetzt aufgehaltene Sängerluft mischte sich nun noch zu der schon vorhandenen, und man kann sich einen Begriff von dem unfreiwilligen Dampfbade machen, das jeder Hörer in den Kauf bekam. Da nun das Hauptstück eine Tragödien-Musik war, und bekanntlich in jeder Tragödie eine gewisse Schwüle fürs Herz liegt, konnte dadurch die Temperatur keineswegs vermindert werden. Auch die Sänger ließen eine natürliche Mattheit fühlen, das gestrige Kirchenconcert und die jüngste Nachtschwärmerei kamen mit ihrer Nachwirkung noch zu der vorhandenen afrikanischen Gluth und der Hitze einer splendiden Beleuchtung. So kam es, daß erst der Bacchuschor zündete; von da an zeigte sich ausgesprochener Beifall oft genug. Daß sich die verschiedensten Urtheile über ein so ganz eigenthümlich dastehendes Werk aussprachen, war voraus zu wissen; die erwähnten Uebelstände, die einen bequemen Genuß kaum ermöglichten, sind theils an einer gewissen Verhaltenheit der Hörer, theils auch an manchen Mattheiten der Aufführung Schuld. Ich vernahm jedoch aus allen Urtheilen zusammen: daß der Eindruck ein großartiger und eigenthümlicher gewesen sei, Manchen unverständlich, Manchen schwer, Andern wieder besonders interessant. Ein Ausspruch aber, der nicht das Werk, sondern die Massen der Sänger betrifft, wurde allseitig laut: die verhältnißmäßig geringe Klangwirkung so vieler starker Männerstimmen; eine Thatsache, die sich bei allen ähnlichen Festen herausstellt. Freilich ist es wahr, daß nicht alle Sänger ganz zurechnungsfähig sind, daß ein guter Theil nur den Schmarotzerpflanzen gleich steht; doch kann das unmöglich in so bedeutendem Maaße, der Fall sein, wie es die Wirkung glauben machen könnte; — auch bin ich bei verschiedenen Gelegenheiten alle Chorgruppen während des Singens durchwandert, und hörte überall einen so guten Fond soliden Klanges, daß die Totalwir-

kung demnach eine mindestens vierfache hätte sein müssen. Ich bin deshalb überzeugt, daß ein akustischer Grund (vielleicht ein doppelter) hier in Betracht zu ziehen sei,*) nämlich einerseits der: daß jedem einzelnen Zuhörer von einer so im Raume ausgedehnten Sängerschaft nur eine bestimmte Anzahl Schallwellen voll zugänglich seien, und zwar von demjenigen Theile des Chores, der in einer gewissen Linie mit dem Standpunkte des Hörers steht. Die Zuhörer auf den oberen Gallerieen pflegen das richtigste Stimmenverhältniß zu genießen, denn der Schall kann sich natürlich nur dem freien Luftraum zu fortpflanzen; dieser ist aber oben, nicht im vollgepfropften Parterre. Die hoch stehenden Baßstimmen erreichen kaum in gehöriger Weise die unteren Zuhörerräume, und die vorn (unten) stehenden Tenorstimmen werden wieder von den darüber hin sausenden Baßstimmen beeinträchtigt. Gewiß wäre auch demnach ein Gesetz zu finden, wie viel Klangwerkzeuge vereint in einem bestimmt großen Raume wirken könnten, ohne sich einander zu beeinträchtigen. — Nach der Antigone folgten Wettgesänge einzelner Vereine und Soloquartette; zum Beschlusse Reißigers „Jubal" vom Gesammtchore. Ein junger Tenorsolist, Herr Fahrenholz, brachte viel Leben in die zweite Abtheilung durch seine merkwürdig sichere, helle, hohe und gleichfarbige Stimme. Zwischen beiden Abtheilungen wurde die mit dem ersten Preise gekrönte Composition nebst dem Namen des Componisten proclamirt: „Erhebe Deine Stimme mächt'ger Chor," Musik von Köttlitz in Königsberg. Der Componist schickte einige Entschuldigungsworte voran, daß sein Chor, wegen zu weniger Proben, vom Orchester unterstützt werden müsse. Nur die Noth konnte dies rechtfertigen. In der That schwebte über unsern Preiscompositionen ein verhängnißvolles Geschick; der mangelnden Zeit zu den nothwendigsten Proben wegen konnten die Stücke nicht entsprechend einstudirt und zu Gehör gebracht werden, weßhalb sie nur geringe Sympathie fanden, und — wenigstens in Etwas, — verkannt wurden. Der Doppelchor von Köttlitz hat kraftvolle und auch interessante Partien; bei einer matten Ausführung muß jedoch jedes Stück erliegen. —

*) Der Herr Verfasser der „akustischen Briefe," der des Interessanten und Belehrenden in diesen Blättern so viel giebt, vermöchte gewiß noch bessere Schlüssel zu dieser Erscheinung zu finden. —

(Schluß folgt.)

Lesefrüchte auf dem Felde der musikalischen Literatur,

gepflückt und zubereitet
von
C. K.

Sechste, siebente und achte Frucht.

Die letzte Zeit hat unter verschiedenen literarischen Kundgebungen über die Fragen, welche die musikalische Welt der Gegenwart bewegen, auch zwei größere Artikel in musikalischen Zeitschriften gebracht, die für eine wörtliche Mittheilung an dieser Stelle allerdings viel zu umfangreich sind, mit gänzlichem Stillschweigen von uns aber nicht übergangen werden dürfen.

Der eine, wichtigste und neueste der beiden Artikel findet sich in Nr. 19 der Süddeutschen Musikzeitung unter der Ueberschrift: „Einige Worte über die neunte Symphonie von Beethoven und Richard Wagner's Lohengrin" von Theodor Hagen in London.

Ueber die neunte Symphonie und di[e] Musik überhaupt äußert Hr. H. sich folgendermaßen: „Beethoven fühlte sich genirt durch das Wort; ohne Worte würde er eine viel bessere Ode an die Freude geschrieben haben, als mit denselben; [s]o [w]e[n]n er Worte zu componiren hat, ist er schneller zu Ende, als er will: es fließt nicht mehr und der Wiederholungen sind kein Ende. Beethoven mußte entweder das Wort im vierten Satze weglassen oder der vorangehenden drei Sätze entbehren können: der Inhalt der Ode steht mit diesen drei Sätzen in keiner Verbindung." (Soll wohl blos heißen: in keiner directen, handgreiflichen Verbindung.) „Die ersten drei Sätze der Symphonie sollen descriptive Musik sein und zwar ohne Worte, der letzte Satz descriptive Musik mit Worten: hier ist Mangel an symmetrischer Schönheit. Der vierte Satz der neunten Symphonie ist das in Musik gesetzte Resumé des ganzen Werkes. Beethoven liefert hier den Beweis, daß die Musik immer dem Worte unterliegen muß, so wie dieses Wort einen wirklichen Gedanken umschließt: er greift zum Gedanken und hat natürlich dann keine verhältnißmäßige genügende Musik mehr. Wo das Reich des Gedankens anfängt, da muß die Musik aufhören: sobald das Denken eingetreten ist, ist dem musikalischen Theile der menschlichen Natur Genüge gethan. Allerdings ist der Gedanke einer großen Verschiedenartigkeit unterworfen: ist er schwach, so ist er noch musikalisch; ist er aber stark und sucht er noch obendrein wenig oder gar nicht die Gefühlsstimmungen im Menschen rege zu machen,

so erscheint die hinzugethane Musik nur störend, unpassend, unverständlich, und kann auf keinen Fall den Namen eines Kunstwerkes beanspruchen." U. s. w.

In der Hauptsache unterschreiben wir nicht nur die H.'sche Kritik der neunten Symphonie, sondern wir sprechen den in ihren Sätzen verborgenen Grundgedanken von ziemlicher Verwegenheit als auch den unsrigen ganz ungescheut dahin aus, daß die neunte Symphonie in ästhetischer Beziehung nicht nur kein Kunstwerk, sondern geradezu ein Monstrum ist. Deshalb bleibt Beethoven immerhin der große Künstler, als welcher er, mehr noch als der übrigen Welt, uns selber gilt. Die neunte Symphonie soll aber auch kein Kunstwerk nach den Regeln einer abstracten Aesthetik sein, sondern ist eben nur die Offenbarung eines und zwar desjenigen Tonkünstlers, den bis jetzt kein anderer zu überholen vermochte: Beethoven ging überhaupt gar nicht auf Herstellung von Kunstwerken aus, die den Ansprüchen jener Aesthetik Genüge leisten sollten, sondern es war ihm zunächst nur um die Aussprache und Mittheilung seines Inneren zu thun; die Kunstmittel, die ihm hierbei zu Gebote standen, befanden sich aber in einem Mißverhältniß zu den Gegenständen, die er auszudrücken versuchte. Somit haben wir in Beethoven denjenigen Tonkünstler zu erblicken, welchen ein allgemein künstlerischer Drang zur Aussprache des Höchsten trieb, während sein Mittheilungsvermögen ihm verwehren mußte, dieses Höchste in einer wahrhaft künstlerischen Form zur Darstellung zu bringen. Hiermit ist angedeutet, was uns als das Entscheidende in Beethoven's letzter Symphonie gilt: — eine innere Entwickelung liegt hier vor, welche endlich ein Kunstproduct zeitigte, das zwar weder vor dem Richterstuhle einer abstracten Kritik bestehen kann, noch auch der Kunsthandwerkerschaft zur Nachahmung empfohlen werden darf, aus dem wir aber dennoch viel, sehr viel zu lernen haben. Zugleich ist hier auch der Punkt berührt, an welchem sich die Anschauungsweise des Hrn. H. von der unsrigen scheidet: Hr. H. erblickt in der neunten Symphonie nur das ästhetische „Kunstwerk", das unter den obwaltenden Umständen allerdings unmöglich bleiben mußte und das er daher mit Recht verwirft; wir dagegen begnügen uns, das „Wollen" Beethoven's zu verstehen und von der Grundlage dieses Wollens aus weitere Schlüsse zu machen. Allerdings besitzen wir den G l a u b e n an die Gültigkeit der Offenbarungen des Genies, den Hr. H. keineswegs hegt: daher auch sieht Hr. H. in Beethoven nur den schließlich auf einen Abweg gerathenen Künstler, während wir diesen Abweg für den ersten Schritt auf ein neues Gebiet halten, dem nur das Mittheilungsvermögen des Künstlers nicht gewachsen war. Indem wir also die Sympathie mit dem Tondichter als Menschen, nicht aber die ästhetische Norm, zur Grundlage für unsere Anschauung seines Werkes machen, verdammen wir diejenigen Tonmenschen nicht, welche in Folge eigener Unmännlichkeit und Charakterlosigkeit unfähig sind, diese Sympathie zu theilen; wohl aber halten wir uns verpflichtet, durch eine nachdichtende Kritik des Werkes dasselbe allen Denen etwas näher zu rücken, welche jener Sympathie wohl fähig sind, dabei aber der näheren Kenntniß der specifischen Tonsprache entbehren. Dagegen nun steht Hr. H. auf dem Boden der ästhetischen Convention und verlangt, daß auch der Künstler von ihm sich nicht entferne: nur diesen Boden hält er für fest genug zu jener gewissen Vermittelung, welche allerdings Kunstgeber und Kunstempfänger nothwendig mit einander einzugehen haben, während uns die ästhetische Norm, diese Erfindung der Kritik, nur da als maßgebend erscheint, wo es sich um die Form eines (dann in der Regel inhaltslosen) Kunstwerkes handelt, nicht aber da, wo ein wirklicher Inhalt den gleichfühlenden Menschen zu einer so lebendigen Sympathie zwingt, daß er über dieser Sympathe die mehr oder weniger fictiven Formfragen einer sogenannten objectiven Kritik gern vergißt. In Summa: Die Anschauungen und Folgerungen des Hrn. H. sind keineswegs „künstlerischer", sondern „politischer" Natur in ganz dem Sinne, in welchem Rich. Wagner diesen Gegensatz faßt. (Vorwort zu den drei Operndichtungen, Seite 29). „Kritik" und „Objectivität" sind Sachen des „Politikers"; nach „Sympathie" mit seiner „Subjectivität" ringt der „Künstler" unserer Zeit, — einer Zeit, in welcher der Mangel eines allgemein geglaubten Dogma's dem Künstler das Aufgehen seiner subjectiven Natur in der Objectivität der großen Allgemeinheit verwehrt, ihn vielmehr auf sich selber und eine immer klarere Herausbildung seines eigenen Charakters anweist. — Dem nun aber, was Hr. H. über die Absorption des Gefühls und folglich auch der Musik durch den Gedanken sagt, haben wir mit aller Entschiedenheit entgegen zu treten. Nach unserer Meinung nämlich wird der Mensch niemals zum bloßen G e d a n k e n menschen werden, nie sich mit bloßer „Gedankenkost" begnügen, sondern stets wird in ihm der Gedanke nur durch das Gefühl und mit dem Gefühle bestehen. Daher auch wird gerade ein „Kunstwerk des bloßen Gedankens" stets unmöglich sein: das einzig menschliche Kunstwerk wird dagegen der Musik nur zu sehr bedürfen. Der Gedanke ist allerdings das Letzte, Fertige; aber dieses Fertige soll auch allein als solches dem Menschen im Kunstwerke gar nicht vorgeführt werden. Vielmehr soll das Kunstwerk als Abbild der Natur das ewige „W e r d e n" darstellen, und dieses ewige

Werden ist eben der unaufhörliche Prozeß der Entwickelung des Gedankens aus dem Gefühle. Nur auf solche Weise wird jenes unwissentliche Wissen, jenes unwillkührliche Erfahren des Gedankens im Kunstwerke, jenes Wagner'sche „Gefühlsverständniß" desselben ermöglicht. Der fertige Gedanke, ohne den Prozeß seiner Entwickelung aus dem Gefühle, würde dagegen nur mit jenem „objectiven" Sinne zu betrachten sein, in dessen Besitz wohl die formellen Kritiker und Politiker unserer Zeit den höchsten Triumph der Entwickelung der Menschennatur erblicken mögen, den aber der wahre Künstler unserer und aller Zeiten nur mit dem schmerzlichsten Bedauern oder dem tiefsten Unwillen zum angeblichen Genusse seines Werkes sich anschicken sieht. Wir kommen also darauf zurück: Hr. H. ist eine „politisch" aber keine „künstlerische" Natur! Er will noch dazu die Menschen zu „Denkern" erzogen wissen: sie alle sollen lernen, was wir Einzelne gelernt haben und was zu wissen uns so wenig glücklich macht. Wir dagegen meinen, daß das Denken, d. h. die eigentliche Arbeit des Denkens, zu jeder Zeit die Sache nur Einzelner sein kann und wird, und rufen daher aus: Bildet, mehr als den Verstand, das Herz der Menschen aus, denn dieses Herz ist ihr kostbarstes Theil und die wahre Fundgrube für die Freude, die ihnen auf dieser Erde zu blühen vermag! Und ob wir mit solcher Ueberzeugung wohl allein stehen? Gewiß nicht! Es darf sogar behauptet werden, daß die Menschen zu keiner Zeit so viele Gefühlsbedürfnisse gehabt haben, daß mithin auch noch niemals so viel künstlerischer Trieb in der Menschheit vorhanden gewesen ist, als eben heute, und zwar aus dem ganz einfachen Grunde, weil zu keiner anderen Zeit der stets vergebliche Versuch einer allgemeinen und vorwaltenden Verstandesbildung so auf die Spitze getrieben worden, als in der unsrigen, und weil gegen diese Unnatur der Erziehung die wahre Natur des Menschen um so energischer reagirt. Daher auch in der Gegenwart die sehr bemerkenswerthe Stellung des interimistischen „Kunstwerkes der Zukunft" zu dem interimistischen „Gedankenkunstwerke" des Hrn. H.: unser Schauspiel geht auf Kosten unserer Oper — rein aus Mangel an Theilnahme — immer mehr zu Grunde, trotzdem daß im Schauspiel verhältnißmäßig Besseres geleistet wird, als in der Oper.

(Fortsetzung folgt.)

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frl. Zerr hat kürzlich in der englischen Oper die Partie der Valentine in Meyerbeer's Hugenotten in deutscher Sprache gesungen. Es müssen sich also die Engländer auch gefallen lassen, was uns Deutschen oft genug geboten wird, daß ein Sänger in einer anderen Sprache singt, als die anderen Mitspielenden. Wenn dies in Deutschland von italienischen oder französischen Gästen geschieht, so kann es mit deren Unkenntniß der deutschen Sprache allenfalls entschuldigt werden, wenn aber Frl. Sophie Krüwell genannt Cruvelli — eine Rheinländerin von Geburt — in Frankfurt a. M. in der deutschen Oper italienisch und nicht wie ihr der Schnabel gewachsen ist singt, so kann man darin, daß sich die Frankfurter das gefallen lassen, nur einen abermaligen Beweis der pyramidalen Geduld des guten deutschen Volkes erblicken.

Frl. Franziska Wagner vom Hoftheater in Schwerin — eine Schwester der berühmten Sängerin — wird demnächst auf der Berliner Hofbühne gastiren.

Mad. Castellan ist für die italienische Oper in Lissabon engagirt und bereits dahin abgereist.

Ferd. Hiller wird die Leitung der Pariser italienischen Oper nicht wieder übernehmen.

Musikfeste, Aufführungen. In Dessau wurde ohnlängst das Oratorium für Männerstimmen und Orchester: „Fürst Wolfgang von Anhalt", Gedicht von Würdig, Musik von A. Seelmann, aufgeführt.

Mendelssohns Paulus kommt am 8ten October im Dessauer Hoftheater unter Fr. Schneiders Leitung zur Aufführung.

Im vorigen Monat ward in Salzburg ein Mozartsfest zum Gedächtniß der vor zehn Jahren erfolgten Enthüllung des dortigen Mozartsdenkmals abgehalten.

Am 27ten Sept. fand im Saale der Berliner Singakademie eine Aufführung des dramatischen Oratoriums: „Johannes der Evangelist" von H. Küster statt. Dramatisch hat der Componist sein Werk genannt, weil das epische Element darin gänzlich vermieden ist.

Neue und neueinstudirte Opern. Eine neue Oper von W. Telle „Raphael" wird demnächst im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Scene gehen.

Todesfälle. Zu Thermes in Frankreich starb ohnlängst an einer sehr schmerzvollen Krankheit die ehemalige Tänzerin der großen französischen Oper in Paris, Frl. Noblet. Für sie hatten Scribe und Auber die Partie der Fenella geschrieben.

Vermischtes.

Ueber einen ehemaligen Schüler des Leipziger Conservatoriums, der hier noch in gutem Andenken steht, Herrn van Eyken (jetzt Musikdir. der Liedertafel „Euterpe" in Amsterdam) können wir dessen Freunden mittheilen, daß derselbe bei der letzten allgemeinen Versammlung der Niederländischen Ge-

sellschaft zur Beförderung der Tonkunst folgende Preise und Prämien erhielt: Für eine Hymne für Männerchor und Messinginstrumente den vollen Preis von 80 Gulden; für eine Ouvertüre, Zwischen-Acte und Chöre zu dem Trauerspiel „Lucifer" von J. van Vondel, 200 Gulden;" für eine Orgel-Sonate 40 Gulden und für 6 Lieder für gemischten Chor 25 Gulden. Schon früher hat dieser talentvolle Componist von derselben Gesellschaft zwei Prämien erhalten.

Bei dem von der Amsterdamer Liedertafel Euterpe ausgeschriebenen und am 4. Sept. stattgehabten Gesangswettstreit erhielt den ersten Preis die Liedertafel aus Herzogenbusch (Dir. Christians), den zweiten die Liedertafel Cäcilia aus dem Haag (Dir. Organist Renaud), den dritten die Liedertafel Euterpe in Amsterdam (Dir. v. Eyken). An größeren Werken wurden bei dieser Gelegenheit unter C. A. Berthelsmanns Direction aufgeführt: „An die Künstler" und „Bacchus-Chor" aus der Antigone von Mendelssohn, sowie „Kriegers Gebet" mit Harmonie-Musik von Fr. Lachner.

In Paris hat sich ein Gesangverein gebildet, welcher zum Besten der dortigen nothleidenden Deutschen, Concerte geben will. An der Spitze des Unternehmens stehen Herr Blanchard, Chef-Redacteur der Gazette musicale und die Professoren am Conservatorium Panseron, Ponsard und Zumier.

Lumley's Berufung nach Wien scheint sich nicht zu bestätigen, denn jetzt heißt es wieder, derselbe werde die Direction der Pariser italienischen Oper übernehmen. Louis Bonaparte, der den Impresario sehr protegiren soll, habe ihm eine namhafte Summe aus der Casse zur Unterstützung von Literaten und Künstlern angewiesen. Damit dieses Geld aber nicht zur Bezahlung der englischen Schulden verwendet werde, sei Lumley unter ein Curatorium gestellt worden.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 15. Den 8. October 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

M. Weitz, Sechs Fugen für Pianoforte. — Wien, Verlag von Pietro Mechetti. Preis: 1 Fl. C.M. oder 20 Ngr.

Der Componist dieser Fugen, welche Franz Liszt zugeeignet sind, ist in der Hauptsache nach den Mustern Bach's verfahren, und giebt dieser Umstand auf der einen Seite rühmliches Zeugniß von den tüchtigen Studien und den höchst anerkennenswerthen Kenntnissen und Fertigkeiten des Hrn. Weitz, so läßt sich auf der anderen Seite doch auch manches sehr Erhebliche dagegen sagen. Wir lassen zunächst also dem unbestreitbaren Verdienste des Componisten die vollste Gerechtigkeit widerfahren, — um so mehr, als gründliche und reelle Kenntnisse bekanntlich nicht die starke Seite der meisten modernen Componisten sind. Dagegen müssen wir nun aber auch das Recht der Neuzeit wahren: seit Bach hat die Musik eine Entwickelung genommen, die einen unbedingten Anschluß an die Ausdrucksweise dieses Componisten durchaus nicht mehr gestattet.

Das Charakteristische der Musik Bach's liegt in der Herrschaft, die das harmonische und das contrapunktische Element über die menschlicheren Elemente der Melodie und des Rhythmus ausüben. Die Periode Haydn-Mozart-Beethoven hat diese Herrschaft ein für alle Mal gebrochen; namentlich Beethoven hat die Consequenzen einer Herrschaft der rhythmischen Melodie mit einer Strenge verfolgt, die heut zu Tage selbst den Standpunkt Haydn'scher Regellosigkeit als überwunden erscheinen lassen und nur noch den Anschluß an die gesetzmäßige Ausdrucksweise Mozart's erlauben. Beethoven aber hat noch mehr gethan: er hat der Musik auch den vielseitigsten individuellen Charakter verliehen. Seit Beethoven muß ein Tonstück nicht nur Mozart'sche Regelmäßigkeit der Form und planvolle Durchführung seiner Hauptgedanken offenbaren, sondern auch den consequenten Ausdruck einer individuellen Stimmung, welche sich charakteristisch gleichsam im Embryo schon im musikalischen Hauptthema bekundet und ausspricht. Und allen diesen Anforderungen wird der moderne Componist auch in der Fuge zu genügen haben: er muß den Strom einer wechselvollen Harmonie und einer unaufhaltsam in einander greifenden thematischen Arbeit in das Bett der modernen architektonischen Rhythmik eindämmen; er muß ferner an die Stelle eines vagen contrapunktischen Stimmenspiels zum Thema die moderne Instrumentalmelodie mit ihrer ökonomischen, durch Wahrung eines bestimmten charakteristischen Ausdrucks bedingten und begrenzten, Verwendung setzen; endlich aber muß und wird er ein Tonbild liefern, das einen einigen Charakter nicht blos auf dem Papiere, durch

das musikalische Thema und seine Durchführung offenbart, sondern auch in der Wirklichkeit, durch die entsprechende, bedingte und begrenzte, Begleitung desselben, wie durch die ebenso bedingte und begrenzte Haltung der ganzen Verarbeitung des Thema's. Es kann jetzt selbst in der Fuge nicht mehr die Aufgabe sein, zum Thema Vieles und Verschiedenartiges nach einander hören zu lassen, sondern den Charakter des Thema's in der Hauptsache durchweg festzuhalten, und dieß wird geschehen durch Beschränkung der Gegenstimmen auf gewisse melodische Gänge, welche, wenn nicht dem Thema selber geradezu entnommen, doch diesem wenigstens entsprechen müssen. Daher auch wird, der modernen Musikentwickelung gegenüber, die Doppelfuge eine nur sehr bedingungsweise Anwendung erfahren können. Die moderne Fuge aber wird eben stets „Charakterstück in (mehr oder weniger freier) Fugenform" sein. Ob man die Fuge modernisiren dürfe oder nicht? diese Frage ist eine im Grunde müßige und überflüssige. Wer die ganze Vergangenheit in sich aufgenommen hat und nun stets auf der Höhe seiner Zeit sich hält, der darf Alles thun: nur für die Unbildung und Halbbildung ist die Freiheit nicht gemacht.

Hr. Weitz nur erfüllt unsere Anforderungen an die moderne Fuge wohl zuweilen, zufällig, nicht aber immer, grundsätzlich. Seine Fugen sind allerdings nicht lang, von einem Umfange von 50 bis 60 Tacten eine jede: dieß ändert jedoch nichts Wesentliches an der Sache, wenn es auch Das, war wir *Mängel für das moderne Ohr* nennen müssen, minder fühlbar macht. Wir vermissen nämlich in den vorliegenden Fugen zunächst die harmonischen Ruhepuncte am Schlusse der Haupttheile; sodann eine rhythmische Planmäßigkeit in der Anordnung der Eintritte des Thema's nach der ersten Durchführung desselben; endlich die Consequenz in der Haltung der einzelnen Theile, was den „Ton" und somit die Hauptbedingung für den „Charakter" anbelangt. Dagegen finden wir nun den unaufhaltsamen harmonischen Strom und das Ueberraschende in den Themaeinsätzen der Bach'schen Fuge: gegen Beides protestirt das moderne Ohr, das namentlich an die — man möchte sagen — unmerkliche Rhythmik der modernen Musik sich gewöhnt hat, welche Rhythmik so wichtig ist für die Möglichkeit eines Genusses der Musik — im Gegensatz zur Nothwendigkeit eines Verständnisses Derselben. Der Charakter aber einer musikalischen Periode wird nicht etwa nur durch die gewisse Gleichmäßigkeit der rhythmischen und melodischen Theile derselben bedingt, sondern vor Allem durch die Consequenz der Tonfarbe, durch die strenge Beibehaltung der Tonfärbung des Hauptmotives. Dies hat Beethoven durch seine langen Forte's und Piano's auf das Unwiderleglichste dargethan: gegen diese schlagenden Beweise erscheinen jene gewissen herkömmlichen kurzen Wechsel von Forte und Piano, wie sie z. B. noch bei Mozart vorkommen, als Tonspielereien ohne Sinn und Bedeutung. Zum Beispiel: Ein kräftiges Thema bedingt ein Tonstück von kräftigem Hauptcharakter, in einer Fuge mindestens einen kräftigen ersten und einen dito letzten Theil; der kräftige Anfangssatz eines Tonstücks kann einem sanften Mittelsatze weichen, sofern nach diesem nur wieder ein kräftiger Schlußsatz folgt, und umgekehrt; ein Tonstück oder Theil kann sogar in fortwährender Steigerung vom Zarten zum Starken sich entwickeln, das Umgekehrte wohl nur sehr bedingungsweise stattfinden; einzelne Haupttheile eines Tonstücks mögen wiederum in sich selber wohl motivirte Hebungen und Senkungen darstellen. Und alle diese Möglichkeiten sind nicht etwa Formfragen, die der Componist im Voraus zu bedenken hätte, sondern es sind Gefühlsnothwendigkeiten, die sich von selber ergeben, sobald man in der Musik eben nicht blos mit Tönen spielen, sondern einen individuellen Charakter zur Aussprache bringen will. Jener schon oben erwähnte herkömmliche Wechsel zwischen stark und schwach ist dagegen völlig bedeutungslos, ist der gepriesenen „Abwechselung" zu Liebe von Executanten erfunden worden, die damit aus dem Nichts ein Etwas machen oder ihre Beherrschung der Kunstmittel, ihren sogenannten „Geschmack" u. dergl. bewundert wissen wollten; von einer Gefühlsnothwendigkeit ist dieser Wechsel nicht nur nicht dictirt, sondern er verletzt in den meisten Fällen das Gefühl des im höheren Sinne Kunstgebildeten. Ueberhaupt spricht man von „Geschmack" in der Kunst immer nur da, wo kein unmittelbar drängender und ergreifender Inhalt vorhanden ist: wo dagegen individueller Charakter in der Musik, da giebt es gar keinen „Geschmack" mehr. *Geschmack* und „gemachte" Kunstwerke gehen eben so Hand in Hand mit einander, als *Erlebniß* und „geschaffene" Kunstwerke. Wo das Herz nicht mit zu sympathisiren vermag, da erbaut sich und bewundert der Verstand: — elender Nothbehelf für mangelnden Kunst*genuß*!

Wir würden uns ins Unabsehbare verlieren, wollten wir allein die hier in Anregung gebrachten Punkte erschöpfend durchsprechen, — und noch so manche andere nicht minder wichtige Fragen drängten sich uns auf bei Gelegenheit der vorliegenden Fugen. Genug daher für diesmal! Besser als Abhandlungen reden übrigens Beispiele: Robert Franz hat in seinem (in Nr. 24 des 36sten Bandes dieser Zeitschrift von uns besprochenen) Kyrie eine (Vocal-) Fuge geliefert, die man musterhaft nennen darf in *jeder* Beziehung, also auch hinsichtlich der Durchdringung der Form mit

dem Geiste der modernen Musik. Nächstdem geben wir selber als Beilage zur heutigen Nummer dieses Blattes eine freie (Instrumental-) Fuge, ein „Charakterstück in Fugenform für Streichinstrumente," das wir freilich nicht wagen dürfen als Muster hinzustellen, bezüglich dessen wir aber dem Hrn. Weitz zu bedenken geben möchten, ob eine solche Fugenmusik nicht zeitgemäßer sei, als der Styl der seinigen.

Noch Eines aber: mehr- als dreistimmige Fugen — und Hr. Weitz bringt vier vierstimmige und zwei dreistimmige — muß man nicht für Pianoforte schreiben, am allerwenigsten dann, wenn man in dem figurenreichen Style Bach's componirt. Die Fugen des Hrn. Weitz sind stellenweise sehr schwer zu spielen: dieß aber ginge noch an, da heut zu Tage erstaunliche Dinge von zehn geübten Fingern zu Stande gebracht werden. Das eigentlich Schlimme in dieser Beziehung ist blos, daß wir im mehrstimmigen figurirten Fugensatze nur gar zu häufig auf „Augenmusik" stoßen. Wenn nämlich die bedeutungsvolleren Gänge mit dem contrapunktischen Beiwerk sich kreuzen, wie hier so oft geschieht und gerade um der Claviermöglichkeit willen geschehen muß, so vermag keine Kunst des Vortrags, diesen Notenknäuel auf eine für das menschliche Ohr befriedigende Weise aufzulösen. Die Fugen des Hrn. Weitz sind im Grunde auch für mehre selbstständige einzelne Stimmen — sagen wir: für drei und vier Streichinstrumente — geschrieben. Der große Irrthum liegt nur darin, daß man das Clavier für fähig hält, diese selbstständigen Stimmen auf ein Mal zu Gehör zu bringen. Man verwechselt hierbei das Auge mit dem Ohre: weil der Componist und der Spieler den Gang aller einzelnen Stimmen übersehen, so glauben sie ihn auch herauszuhören, und was noch schlimmer ist, ihn den Ohren Anderer vernehmlich zu machen. Das musikalisch gebildete und hinreichend polyphonisch geübte Ohr — und wir stellen uns hier mit dem Componisten auf einen Boden, wo wir vom Zuhörer ein solches Ohr grundsätzlich verlangen — vermag auch in der That viel auf ein Mal zu vertragen und zu vernehmen, nur aber dann nicht, wenn es ihm auf dem Claviere vorgespielt wird. Geht doch Beethoven über das Zweigestaltige selbst im Orchester nicht hinaus!

T. U.

Replik des Herrn Anton Schindler

auf die

Erklärung, resp. Protestation des Herrn Fürsten Nikolaus Boris Galitzin

in Nr. 6 (6ten August) dieser Blätter. *)

Wahrlich, unter den mancherlei Erwiderungen, die ich seit Beethoven's Tode, ihn persönlich oder seinen Verkehr mit Anderen betreffend, zu geben veranlaßt worden, scheint die gegenwärtige ihrer besonderen Umstände wegen vorzugsweise wichtig werden zu sollen, und schätze ich mich glücklich es noch erlebt zu haben, diese dunkle Quartett-Angelegenheit endlich zur Discussion gebracht zu sehen. Leider muß ich gleich Eingangs bemerken, daß selbe durch die jüngsten Veröffentlichungen des Fürsten nur noch viel dunkler geworden. Der hohe Herr hat noch mehr drum und dran gehängt, als früher schon drum und dran hing. Dies die Gründe, daß ich nicht kurz sein kann, wie ich es wohl wünschte, und einigen Raum mir ausbitten muß.

Schon, als nicht lange nach der Inauguration des Beethoven-Monuments zu Bonn (1845) es dem Herrn Fürsten Galitzin beliebte mit einer langen Beschreibung seines schriftlichen Verkehrs mit Beethoven und der für ihn componirten drei Quartette in einer Pariser politischen Zeitung mit voller Namenszeichnung aufzutreten, erwartete ich sowohl wie der Wiener Hof- und Gerichtsadvocat, Dr. Bach senior, den der große Meister bekanntlich selbst zum fideicommissarischen Curator seiner Hinterlassenschaft ernannt hatte, daß endlich auch ein Lichtstrahl auf die in Frage stehende Geldangelegenheit fallen werde, die dem Hrn. Curator von dem scheidenden Beethoven ganz besonders anempfohlen worden war. Vergeblich jedoch, nichts folgte mehr jener Pariser Veröffentlichung nach, in welcher der hohe Verfasser noch nicht die „Gewißheit" ausspricht, „daß Beethoven's Delicatesse und Noblesse nicht auf gleicher Höhe mit seinem Genie stand;" — ein eben so undelicater, ignobler, als von Beethoven unverdienter Ausfall auf seinen Charakter, den wir jetzt mit Staunen in des Fürsten Erklärung in der N. Zeitschrift für Musik, aber auch in dem Briefe, den der Fürst unterm 15ten Juli d. J. an mich adressirt, lesen müssen.

*) Mehrfache Correspondenzen in dieser Sache mit Wien und Petersburg haben die Veröffentlichung des Gegenwärtigen etwas verzögert.

Es genügt aber dem Hrn. Fürsten nicht blos an einer deutschen Erklärung, auch eine französische (in der Gazette musicale vom 22sten August) wird losgelassen, (vielleicht auch eine russische und türkische noch), in welch' letzterer er seinem hochadeligen Grimme gegen meine Person in sehr unedlen Ausfällen etwas vorzeitig Luft macht. Mancher Andere an seiner Stelle (wenn auch nicht eben Fürst), der seit 25 Jahren von nichts gehört, was in Deutschland gedruckt worden, wie Fürst G. in der Gazette musicale von sich selbst gesteht, der gesteht, vor Beethoven's Hinscheiden Petersburg verlassen und sich zur Armee am Caucasus begeben zu haben, der seitdem in einer der entferntesten Provinzen des russischen Reiches lebt; mancher Andere, sag' ich, würde unter ähnlichen Umständen sich mit einiger Behutsamkeit um den Zusammenhang der Dinge vorher erkundigt haben, bevor er an die große Glocke schlägt und mich anbei auf's Gerathewohl hin der Verleumdung zeiht. „Wie man in den Wald hinein schreit, so schallt es wieder zurück." Fürst G. vergißt sich in der Gazette musicale so weit, daß er sogar die deutschen Redactionen verdächtigt, als würden sie mich gegen ihn in Schutz nehmen und schonen: „Il est vieux, disait-on; attendons qu'il soit mort." So träumt der hohe Herr in der Ukraine; solche Begriffe hat er von der deutschen Presse.

Ich begreife wohl, daß es gegen des Fürsten Würde sei, sich so tief erniedrigen zu sollen, um mit „einem Schindler, von dem er weder sprechen gehört, noch seine Werke kennt," diese Fehde auszufechten. Zur Besänftigung des durch mich so freventlich aufgeregten Gemüthes empfehle ich dem Hrn. Fürsten diese Randnote hier *). Es soll dem hohen Kunstmäeen nicht länger unbekannt bleiben, wer der an den Ufern des schwarzen Meeres leider immer noch obscure Verfasser von Beethoven's Biographie eigentlich ist und welches sein Verhältniß zu dem großen Künstler gewesen, dem gemäß er in der fraglichen Sache nicht blos referirend, sondern zugleich als Zeuge aufzutreten verpflichtet wird.

Ueber Alles jedoch werde ich durch folgende Stelle in dem Briefe des Fürsten an mich aufgeschreckt: „Mais mes rapports avec Beethoven m'ont entrainé à des dépenses de plus de 500 ducats: comment et de quelle manière? vous les saurez quand j'aurai publié toutes les circonstances et les details de mes rapports avec Beethoven. Cette publication je ne la ferai qu'avec la plus grande répugnance, parceque je de vrai malheuresement prouver que les sentiments de noblesse et de délicatesse du grand homme n'étaient pas à la hauteur de son génie." So steht es buchstäblich dort. — Nicht blos ich, sondern gewiß alle Verehrer Beethoven's, sehen dieser Publication, der die fürstlichen Gesinnungen von Noblesse und Delicatesse sicherlich nicht fehlen werden, mit Ungeduld entgegen. Es muß sich erweisen, ob diese ausgesprochene Summe in directer Beziehung zu Beethoven, oder zu einem seiner Verwandten stehe, oder nicht. Da ich Methusalem's Alter nicht zu erreichen hoffe, so muß ganz besonders mir daran gelegen sein, die durch obige Aeußerung des Fürsten vollends verwirrt gewordene Angelegenheit alsbald bis zur Evidenz aufgeklärt zu sehen, wozu vielleicht das Auffinden der Briefe des Fürsten an Beethoven vom Jahre 1824 auch verhelfen dürfte. Man sieht, daß es sich hierbei um die Ehre des Mannes handle, der der gesammten Musikwelt so viel ist, der mir aber speciell noch väterlicher Freund und Lehrer gewesen. Wer soll, wer kann ihn betreffende Verdächtigungen beantworten und zurückweisen, wenn ich nicht mehr bin? —

Die Verehrer des großen Meisters mögen bei dieser Gelegenheit erfahren, daß es zumeist Dr. Bach gewesen, der, nachdem Rochlitz sich entschuldigt hatte, und C. Bernard nicht zu bewegen war, an die Abfassung einer biographischen Schrift zu gehen (die Gründe weiter unten), mich zu dieser Arbeit ermuthigt und auch gedrängt hat. Nur unter seinem Schirm war es mir möglich, Thatsachen von so heikler Natur und oft noch Lebende berührend aufzuzeichnen, und somit den von Beethoven an uns gerichteten Wunsch

---

*) Berliner Allg. Musikzeitung 1827. Nr. 30. Berichte aus Wien im Mai.

. . . . „Das Valete gab uns Hummel im Josephstädter Theater bei einem Concerte, welches dem vormaligen Orchesterdirector Schindler laut früherem Contracte nachträglich zugestanden werden mußte. Herr Schindler war im ganzen Sinne des Wortes unseres verewigten Beethoven getreuer Pylades, der seit Jahren dessen häusliche Geschäfte besorgte und bis zum letzten Athemzug nicht von seiner Seite wich. Der entschlafene Meister wollte, in Hoffnung der Wiedergenesung, seine Erkenntlichkeit durch eine neue Composition beweisen, welche bei diesem Anlasse zum ersten Mal producirt werden sollte. Als er jedoch zu fühlen anfing, wie es ganz anders im Buche des Schicksals beschlossen stehe, übertrug er seine Verpflichtung an Hummel'n, welchen er noch in den letzten Lebensstunden aufforderte, an seiner Statt gegen den sich großmüthig aufopfernden Freund den Zoll der Dankbarkeit zu entrichten. Hummel gab mit gebrochenem Herzen Hand und Wort, und verschob seine Abreise, um die geleistete Zusage zu erfüllen." U. s. w.

In gleicher Weise bewahren die Leipziger Allg. Musikzeitung 1827 in Nr. 22, und auch die Wiener Blätter jener Zeit, wie der vom Leben scheidende Beethoven von dem Verf. dieser Replik Abschied genommen.

zu erfüllen: „nach allen Beziehungen hin der Wahrheit getreu zu sein, gleichviel, ob sich Dieser oder Jener getroffen fühle, oder betreffe es selbst seine eigene Person." (Siehe S. 1 der Einleitung meines Buches.) Als ich endlich 1839 an diese Arbeit ging, war ich bereits mehrere Jahre von Wien entfernt, mußte also auf schriftlichem Wege manche Erkundigungen dort einziehen, wobei Dr. Bach denkwürdiger Weise nur allein zu antworten wußte. Die Erinnerungen Anderer, die mit Beethoven einstens viel Umgang hatten, beschränkten sich nur darauf: daß er in Wien gelebt hat! Die Angelegenheit der bei Fürst Galitzin restirenden 125 Ducaten beantwortete Dr. Bach dahin, daß selbe noch immer nicht geordnet sei und es ihm noch nicht gelingen wollte, den Aufenthalt des Fürsten auszuforschen. Anbei legte mir Dr. Bach diesen ganz absonderlichen Fall, wie überhaupt die ganzer drei Jahre spielende Quartett-Geschichte, an's Herz, selbe mit allen ihren höchst widrigen Consequenzen aufzuzeichnen, in deren Reihenfolge das in Wien so stark getadelte Ansuchen Beethoven's um Unterstützung bei der Philharmonischen Gesellschaft in London erscheint.

Und dennoch stehen diese Consequenzen nicht alle dort! Es steht nicht zu lesen, welch' bittere Kränkungen der große Meister in Folge der unsinnigsten Beurtheilungen dieser seiner letzten Geistesproducte neben so vielen anderen Seelenleiden zu erdulden hatte; auch steht nicht dort, daß sein langjähriger Freund C. Bernard, der bei den Berathungen im Frühling 1824 über die von Beethoven uns vorgelegte Frage: sollen nach den eben bevorstehenden ersten Aufführungen der neunten Symphonie und der Missa solennis Quartette geschrieben, oder die bereits in vielen Skizzen daliegende zehnte Symphonie und nachher das Oratorium „der Sieg des Kreuzes", von C. Bernard, ausgearbeitet werden? mit mir in der Minorität geblieben, darum er sich sogleich von Beethoven abgewandt und sogar mit dem Verstorbenen nichts mehr zu thun haben wollte. Die Majorität für Composition von Quartetten bestand aus Schuppanzigh und seinen Quartett-Genossen — aus begreiflichen Gründen —, denen sich Beethoven's Bruder Johann angeschlossen hatte, denn derselbe witterte aus den Briefen des Fürsten reichhaltige Goldminen an der Newa und wirkte zu allermeist auf die gefaßte Entschließung ein. Wir werden weiter unten hören, wie dieser Mann zufolge seiner Anschauung aller Dinge bei der Dedication der Ouvertüre, Op. 124, seinen Einfluß auf unseren Beethoven geltend zu machen gewußt.

Vorstehendem habe ich nur noch anzuschließen, daß ich mein Manuscript der dritten Periode, darin die Galitzin'sche Angelegenheit aufgeführt steht, vor dem Abdrucke zur Revision an Dr. Bach geschickt. Er sandte es mit einigen Zusätzen zurück und belobte meine Mäßigung nicht nur in der fraglichen Sache, auch in anderen noch, die er einst als Leiter in Händen gehabt und vorkommenden Falls Rede und Antwort darüber geben wolle. Vor Erscheinung der zweiten Ausgabe meines Buches (1845) frug ich wiederum bei ihm an, ob in der Galitzin'schen Sache seitdem etwas geschehen. Antwort: Nein! — 1847 starb dieser in Wien allverehrte Jurist. Nunmehr befindet sich dort nur ein Mann noch am Leben, der in den Jahren 1825 und 26 mit Beethoven in engen Beziehungen gewesen, Hr. Karl Holz, Kassenbeamter bei den nieder-österreichischen Landständen, der als Zeuge in der fraglichen Sache aufgerufen werden mußte. Sein Zeugniß wiegt um so schwerer, da er gleichzeitig als Mitglied des Schuppanzigh'schen Quartetts noch insbesondere mit Beethoven in Berührung und Berathung gekommen. In Finanzsachen hat Hr. Holz unserem Großmeister gleichfalls wesentliche Dienste geleistet.

Hören wir nun diesen Zeugen, dessen Erklärung mir bereits unterm 23sten August durch Hrn. Aloys Fuchs übermittelt worden. Dieser schreibt: „Herr Holz hat erklärt:

1stens: Daß Ihre Darstellung der Sachlage über die Absendung der Quartette an den russischen Fürsten ganz der Wahrheit gemäß sei.

2tens: Daß ihm (Hrn. Holz) nur von Empfang eines Honorars für das erste Quartett etwas bekannt ist, und daß er wisse, welche Schritte Beethoven damals nach Rußland wegen Erhalt dieses Honorars gethan, und wie oft sich Beethoven wegen des Ausbleibens der weiteren Beträge gegen ihn beklagt habe. Auch bemerkte Hr. Holz, daß er, als mit dem Kassestand Beethoven's genau vertraut, das Eintreffen einer solchen Summe (125 Ducaten nämlich) wohl hätte bemerken müssen."

(Schluß folgt.)

Aus Königsberg.

(Schluß.)

Der dritte Tag wurde auf dem Gute Holstein des Hrn. Magnus, dicht am frischen Haff gelegen, gefeiert: Ein ungeheuer ausgedehnter flacher Rasenplatz, eingesäumt von laubgefüllten Bäumen faßte nicht nur bequem zwei Tribünen für die Sänger und mehrere Tausend Sitzplätze für das Publikum, sondern bot auch noch so vielen Platz für stehendes und

gehendes Publikum, daß des Raumes sogar wohl zu viel war; — wenigstens war kein Chor durchweg überall zu hören. Der letzte Tag aller Sängerfeste geht bekanntlich an allen Orten etwas ungebunden zu, die strenge Concertordnung ist vergessen, die Festtagsfidelität ausgebrochen; überhaupt haben die Sänger schon so gut Bekanntschaft mit dem Publikum gemacht, daß man sich etwas gehen lassen zu dürfen glaubt. Schade, daß sich auch gewisse Neigungen (siehe oben) bemerkbar machen, die bei weitem günstiger auf die Kasse des Weinbuffet-Entrepreneurs wie auf den Gesangeffect wirken. Da lichten sich die Tribünen, ohne daß mans für den Moment merkt; die Sonne brennt immer stärker, des Staubes wird immer mehr, die Kehlen werden immer matter und lechzen unaufhörlich nach dem erquickenden Champagner-Thau. Bei dem Beginne der letzten Abtheilung sieht dann der Dirigent mit Erstaunen, wie der gewaltige Sängerklumpen zusammengeschmolzen ist, und ach! leider ist es nicht die Schlacke, die in nahen Büffetwinkeln sitzt, oder männchen still irgendwo am stillen grünen Plätzchen das Räuschlein verträumt. Die sonst wohl so abgespannten Sängergesichter strahlen hochroth, und bloß allein die Nasen könnten Stoff liefern einer Zinnober-en gros-Handlung. Hei! wie funkeln die Augen! — Hu! wie zieht das Tempo! und oh! wie dünn ist der Ton! eine Fermate gehört zu den Unmöglichkeiten, und Pausen sind sehr beliebt. Das, meine verehrten Herrn, kommt vom Trinken, — belehrt man die kopfschüttelnden Ungläubigen; — der Wein macht das Blut kreisen, macht kurzathmig, und ist deßhalb der Feind aller langen Töne! — Es wurde einzelnes sehr Wackere geleistet im Singen, „Coeur König" wurde Dacapo verlangt, und verschiedene Vereine thaten sich sehr hervor. Am Schlusse der zweiten Abtheilung wurde der mit dem zweiten Preise gekrönte Chor: Waldlied, componirt von Metz in Insterburg proclamirt und ausgeführt. Das Stück ist leichthin und in munterer, (etwas trivialer) Weise gehalten. Den schönsten Eindruck machte die durch Dr. Zander vollzogene Vertheilung der von den Damen Königsbergs und andererseits eingegangenen Geschenke als Andenken für die Sänger. Viele Stickereien, kostbar ausgestattete Musikalien und Mappen ꝛc. wurden an alle Solosänger, Soloquartette und Solochöre vertheilt, deren Deputirte sich vor Dr. Zander an der Vordertribüne im Halbkreise aufgestellt hatten, und die Angebinde nebst recht sinnig-bezüglichen Worten dazu in Empfang nahmen. Der Danziger Chor z. B. erhielt die schön eingebundene Antigone-Partitur; Hr. Fahrenholz ein schönes Oelgemälde, der Königsberger Sängerverein einen werthvollen silbernen Pokal, den ein hiesiger Privatmann eingesandt hatte. An diesem Tage war ausschließlich Liederartiges sowohl vom Gesammtchore wie auch von den wettsingenden Einzelchören vorgetragen, so, daß anderthalb Tag rein künstlerischen Zwecken, und anderthalb Tag der Unterhaltung und Geselligkeit gewidmet war. Von allerlei Festivitäten, Feuerwerk, Speiserei und Trinkerei, von Toasten, Reden, Sängerzügen und Willkommen, von Vertheilung der Sängerbanner und allerlei sonstigen Ceremonien schweige ich, weil darin sich fast alle Sängerfeste gleichen. Ich glaube, dergleichen Darstellungen gehören nicht eigentlich in eine Musikzeitung, und ich nahm mir deßhalb die Freiheit, statt dessen allerlei Betrachtungen einzustreuen, denen eine mehr allgemeine künstlerische Bedeutung innewohnt. Es ist gewiß unverkennbar, daß die so häufig auftretenden Sängerfeste sowohl ein Zeichen der Zeit von vielseitiger Deutung, als auch von Einfluß auf die Gegenwart sind; und es lohnt sich der Mühe, der Sache eine ernste Berücksichtigung zu widmen. Viele Meinungen, die ohne Nebeninteressen oder Neigungsschwächen aus dem Herzen kommen und nebeneinander gestellt werden, lassen vielleicht das Rechte erkennen. Meine unmaaßgebliche persönliche Ansicht ist: daß die Sängerfeste, so wie sie jetzt im Gange sind, dem Musiksinne des Volks immer Nahrung, jedoch nicht immer die beste geben. Dadurch, daß die Geselligkeitstendenz zu sehr hervortritt, wird einem ganzen Meere flacher Amüsements-Männergesangscompositionen das Bett bereitet, so, daß die reine Kunst und der Sinn dafür empfindlich dabei leidet. Dazu kommt noch der Umstand, daß die liebe Sängerschaft durstig ist, und gewöhnlich über den Strang schlägt, — nicht etwa mit Humor, wie dies zu seiner Zeit ein prächtig Ding ist, (— „je toller je besser!" ist da auch mein Wahlspruch —) sondern im Gegentheil etwas ärgerlich, — Anstoß gebend. (Man verzeihe mir, aber ich halte es für gut, rund heraus zu sprechen). Ich glaube, die lange Dauer dieser Feste, die gewöhnlich drei Tage ist, die mehr oder mindere Würde der Programme, und — die Menge wirkungsloser, also überflüssiger Unberufener unter den Sängern, das sind die drei Hauptsteine des Anstoßes. Man gebe zwei Tage zum Feste, der erste sei der ernsten, der zweite der heiteren Kunst geopfert. Dann wird sich ein freier dritter Tag von selbst formen dadurch, daß sich freiwillige Sängergruppen bilden, und ins Freie ziehen, um ungebunden zu singen und zu trinken. Damit ist auch dem hämischen Jupiter Pluvius weniger Raum zu schaden gegeben, denn ein etwaiger Regen vernichtet dann nicht mit der Lust auch die Festcasse auf welche Tribünen- und Sitzplätzebauereien wesentlich einwirken. — Das Programm bekommt bei dieser Eintheilung auch seine

Würde, die Kunst bleibt im Volke als die Hohe, Edle leben. Zuletzt aber möchte ich in Hinsicht der *Masse Ausführender* eine Beschränkung anrathen. Jeder Verein in jeder betheiligten Stadt hat die Personen, die ihm als geeignet bekannt sind, schriftlich einzuladen; Solche, die sich gesangfähig fühlen und, von den Einladenden nicht gekannt, übergangen sind, mögen sich durch Mitsingen in einem Soloquartett, oder Vortrag eines Liedes Angesichts des Wahlchores einer durchaus nothwendigen Prüfung unterziehen. — So lange der freien *Selbstanmeldung* Raum gelassen bleibt, ist nicht zu denken an einen *gediegenen* Chor, wie er sich recht wohl aus dem Volke heraussuchen läßt. Dann werden die Sängerchöre um ein Beträchtliches zusammenschmelzen, und eben so groß gerathen, daß nicht Hunderte von Stimmen verloren gehen. Auch verringert sich dadurch der Kostenaufwand bedeutend, die Unterbringung der fremden Sänger (— Königsberg beherbergte 5—600 —) ist leichter zu bewerkstelligen, die Proben sind der größeren Fähigkeit und leichteren Regierung des Chores wegen weniger mühselig und die Wirkung ist *eine schönere, der Kunst, den Sängern und dem Volke würdigere*. Schließlich mache ich noch aufmerksam darauf, über die Männer-Sängerfeste nicht die *vollen Gesangsfeste gemischter Chöre* zu versäumen, da für diese ja eine bei weitem größere und gediegenere Literatur da ist. Leider zeigt sich schon der erstickende Einfluß allmächtiger staatenlenkender Häupter auf die Sängerfeste, — — doch wäre es gewiß ersprießlich, wenn die etwa noch zum Leben gelangenden von den hier im reinen Interesse der Sache ausgesprochenen Ansichten eine geneigte Notiz nehmen möchten. —

Louis Köhler.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am 3ten October fand das *erste Abonnementconcert* im Saale des Gewandhauses unter Leitung des CM. *David* Statt. Das Programm war folgendes: Ouvertüre zur „Genoveva" von Schumann, Scene und Arie zu „Athalia" von C. M. v. Weber, gesungen von Frl. *Agnes Büry*, Phantasie für die Harfe von Parish-Alvars, vorgetragen von Hrn. *John Thomas* aus London, endlich Scene und Arie von Verdi, und Phantasie von Parish-Alvars, vorgetragen von den beiden Genannten, im zweiten Theile die A-Dur-Symphonie von Beethoven. In Hrn. Thomas lernten wir einen sehr tüchtigen Virtuosen aus der Schule von P.-A. kennen. Diesem Meister nachzustreben, ist jetzt die Aufgabe der Harfenspieler; Eigenthümliches wird uns nicht geboten. Frl. Büry ist als Concertsängerin für diesen Winter engagirt, und wir werden daher Gelegenheit haben, ihre Leistungen genauer kennen zu lernen. Uns scheint, daß die Concertdirection eine sehr gute Acquisition in Frl. B. gemacht hat; sie besitzt eine frische, wohlklingende Stimme von bedeutendem Umfang und guter Bildung. Die letztere freilich ist die moderne, und es ist hier dasselbe entgegen zu halten, was schon oft gegen diese Richtung des Gesanges ausgesprochen wurde. Frl. B. aber ist frei von allzu grellen Uebertreibungen. Frl. B. soll im Vortrag von Liedern vorzüglich sein; wir freuen uns, sie darin zu hören, und haben durchaus nichts einzuwenden, wenn die Verdi'schen Arien wegbleiben.

Leipzig. Hr. *Hermann Schellenberg*, Organist an der hiesigen Johanniskirche, gab am 26sten September unter Mitwirkung des Hrn. *Behr* und des *Thomanerchors* in der Thomaskirche ein Vocal- und Orgelconcert, dessen nur etwas zu reichhaltiges Programm viel Interessantes darbot. Wir rechnen vor Allem dazu eine Arie mit obligater Flöte und Orgelbegleitung, und die Cantate für Solo, Chor und Orgelbegleitung: „Ach Gott vom Himmel, sieh darein" von J. S. Bach. Diese Musikstücke sind seit dem Tode Bach's nicht öffentlich aufgeführt worden, und namentlich war die Arie, selbst bei den Musikern, ganz in Vergessenheit gerathen. Es ist unnöthig von dem hohen künstlerischen Werth dieser beiden Werke des Weiteren zu sprechen, es mag daher nur erwähnt werden, daß sie durch Hrn. Behr und den Thomanerchor sehr gut ausgeführt wurden, wie letzterer auch in der den zweiten Theil eröffnenden Motette von Mendelssohn: „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren" und dem geistlichen Liede von Hauptmann: „Kommt, laßt uns anbeten" Tüchtiges leistete. Lobende Anerkennung verdient ferner Hr. *Haake*, welcher die Flötenpartie in der Arie übernommen hatte.

Der Concertgeber trug außerdem vor: Große Fantasie und Fuge (A-Moll) und Passacaglia (20 Variationen und Fantasie) von J. S. Bach, ferner Pastorale in G-Dur von Mendelssohn endlich seine eigene Fantasie in D-Moll zu Bach's Gedächtniß. Herr Schellenberg bewährte sich in allen diesen zum Theil sehr schwierigen — oft auch über die natürlichen Grenzen des Instrumentes hinausgehenden — Musikstücken als ein sehr tüchtiger Organist. Wenn die schnellen Passagen — namentlich in der A-Moll-Fantasie und Fuge — oft sehr undeutlich und verwischt erschienen, so muß man dies der sehr unakustischen Kirche zur Last legen, in welcher der Ton, besonders wenn sie nicht gefüllt ist, zu sehr verhallt und sich an den zu vielen Ecken und Winkeln bricht. Dank gebührt dem Concertgeber aber dafür, daß er zwei schöne Werke des großen Meisters nach Jahrhundert langer Ruhe wieder vorgeführt hat, und es wäre nur zu wünschen gewesen, daß eine zahlreichere Theilnahme seitens des Publikums Herrn Schellenberg's ernstes und tüchtiges Streben gelohnt hätte.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements &c. Frau Sontag hat in New-York bei ihrem ersten Auftreten im Concert großen Enthusiasmus erregt. Sämmtliche Liedertafeln der Stadt und der Umgebung brachten ihr ein Ständchen, bei dem nicht weniger als 1000 Stimmen mitwirkten.

Frau v. Marra-Vollmer gastirt gegenwärtig in Leipzig. Sie ist bis jetzt als Marie (Regimentstochter) und Lucia aufgetreten.

Frl. Zerr gastirte in Hannover als Lucia. Man fand ihre Stimme aber sehr angegriffen. Einem noch unverbürgtem Gerüchte zu Folge soll sie von der östreichischen Regierung amnestirt worden sein, und werde demnächst nach Wien zurückkehren, da man dort durch den Abgang der Frl. Ney in nicht geringer Verlegenheit um eine erste Sängerin sein mag. Bekanntlich wurde Frl. Zerr ihres Engagements bei der k. k. Oper und ihres Titels als k. k. Kammersängerin für verlustig erklärt, weil sie in London in einem Concert zum Besten der ungarischen Flüchtlinge gesungen hatte.

Zur Beilage. Wir geben zur heutigen Nummer als Beilage ein im Jahre 1847 geschriebenes „Charakterstück in Fugenform" vom Kammermusikus Theodor Uhlig in Dresden. D. Red.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage (Auctionskatalog von Musikalien) von T. O. Weigel.
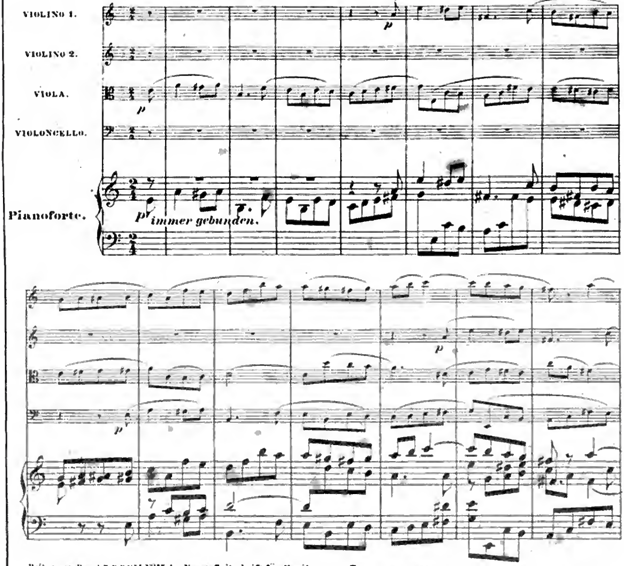
Charakterstück in Fugenform
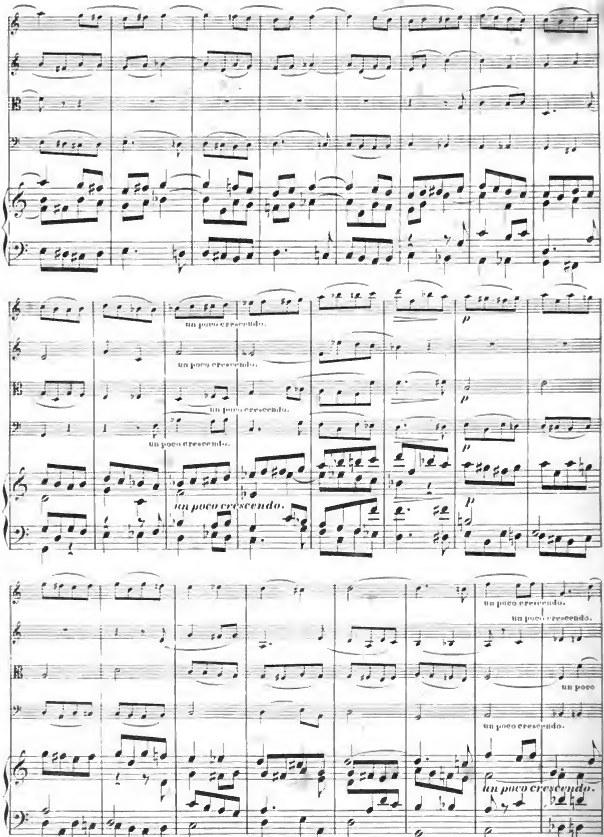
für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell
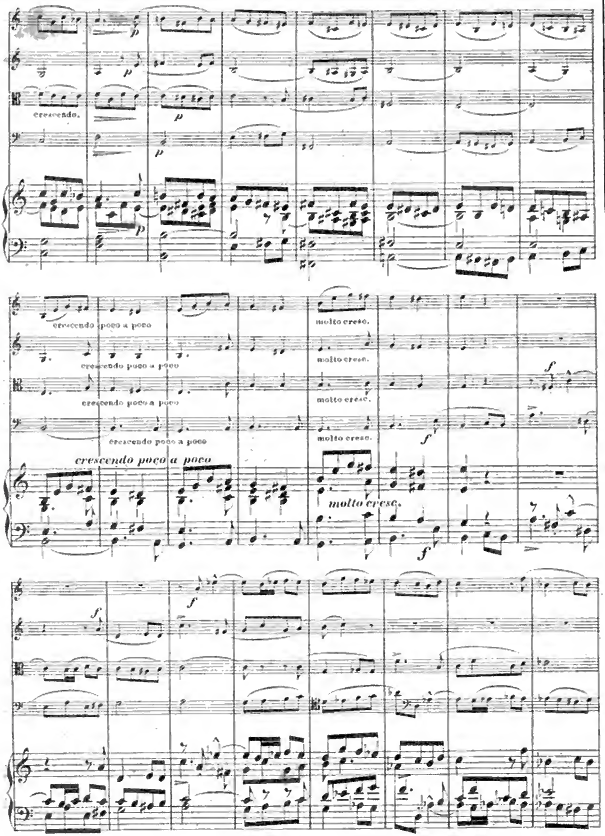
von
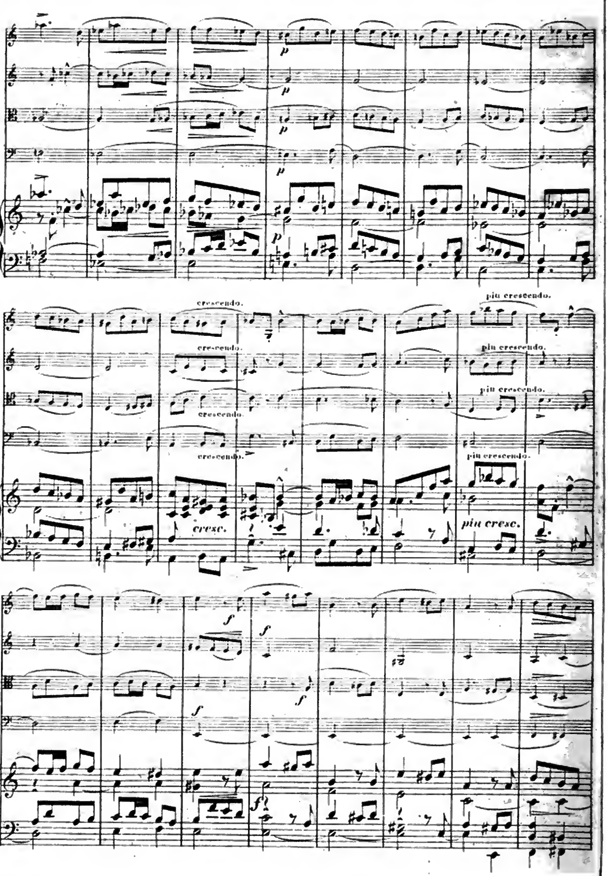
Theodor Uhlig.
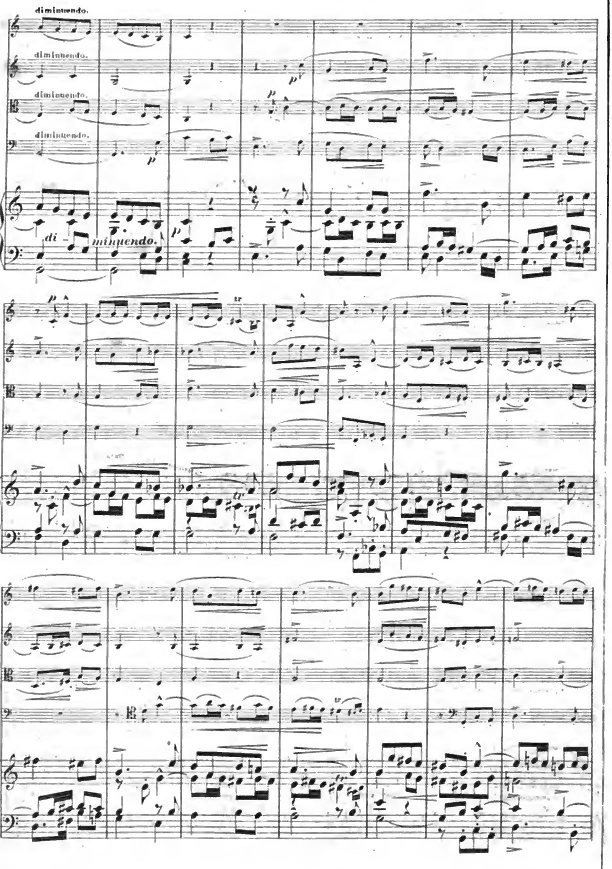
♩ = 70, doch nicht streng im Zeitmaasse.
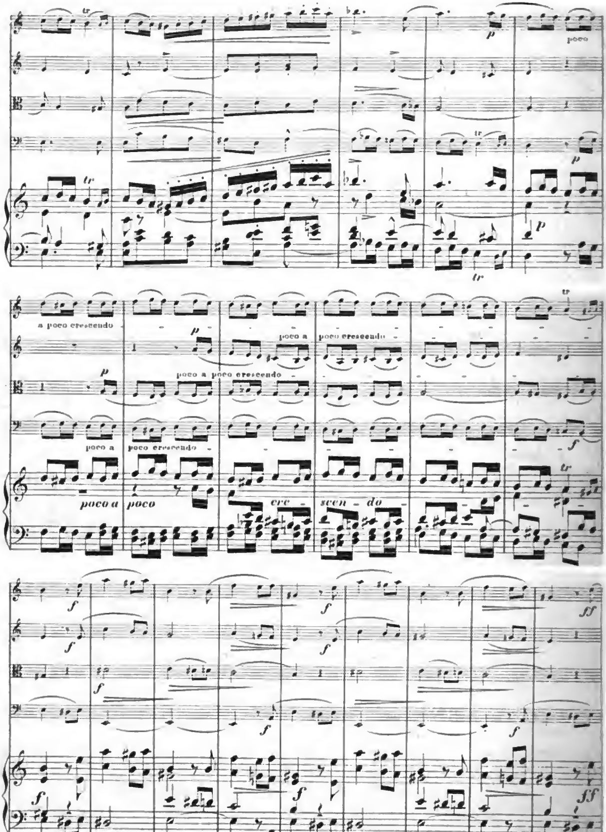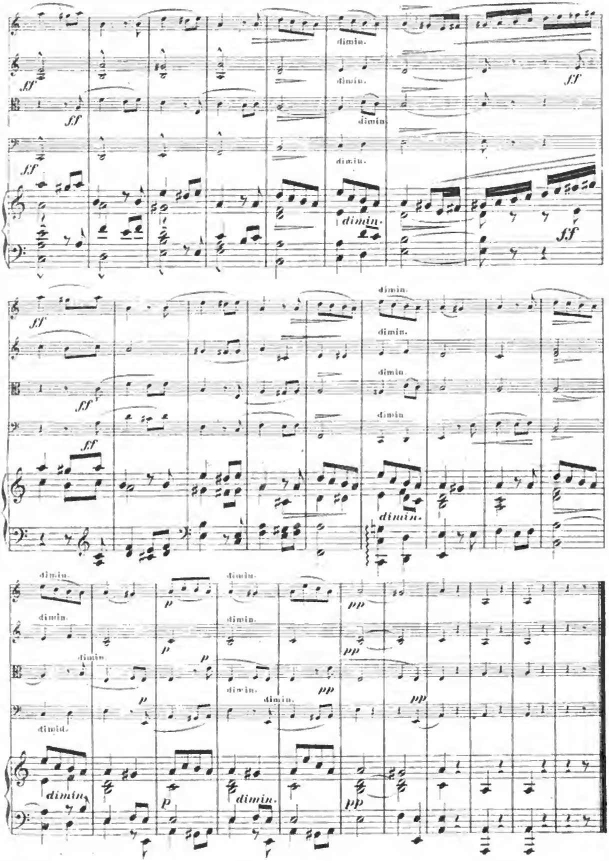



un poco crescendo.
p
un poco crescendo.
un poco


crescendo.
crescendo poco a poco
molto cresc.
molto cresc.


crescendo.
crescendo.
crescendo.
crescendo.
piu crescendo.
piu crescendo.
piu crescendo.
piu crescendo.
cresc.
piu cresc.


diminuendo.
diminuendo.
diminuendo.
diminuendo.
di - minuendo.


poco
a poco crescendo
poco a
poco crescendo
poco a poco crescendo
poco a
poco crescendo
poco a
poco
cre - scen - do
tr
p
f
ff


ff
dimin.
ff
dimin.
dimin.
p
pp

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. **№ 16.** Den 15. October 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Friedrich Lux, Op. 6. Fünf Lieder. — Magdeburg, bei Heinrichshofen. Pr. 17½ Sgr.

Zur Charakterisirung eines Liederheftes und seines Verfassers genügt es zuweilen nur die Texte der einzelnen Lieder anzuführen; aus den Sympathien, welche den Componisten bei der Wahl seiner Texte leiteten, läßt sich eben ein Schluß auf die Natur seiner Empfindung ziehen. Die Gedichte des vorliegenden Heftes sind Liebeslieder vom reinsten Wasser — das erhellt genügsam aus den Ueberschriften: „Ständchen" — „Blumen und Sterne" — „Ich seh nur dich" — „Ich möchte niederfallen" — „Du wundersüßes Kind". Doch mag auch noch ein Vers aus dem letzten Liede hier seine Stelle finden:

Ich möchte wohl Dein Liebster sein,
Du wundersüßes Kind,
Da schlöff' ich Dich in Rosen ein,
In Träume leicht und lind;
Da pries' ich Deiner Augen Lust,
Den holden Blüthenleib,
Bis daß Du riefst an meiner Brust:
„Nimm hin Dein selig Weib!"

Das ist Poesie, würdig unter den Musterliebesbriefen in der Jobsiade zu figuriren — alle Ingredienzen des daselbst gelieferten Receptes, auch der liebe Mond, der bekanntlich in keinem Liebesgedichte fehlen darf, sind hier richtig vorhanden. Es ist eine Poesie die sich nicht schämt, eine gemein materielle Empfindung in ihrer ganzen Nacktheit ohne Feigenblatt hinzustellen. Welcher anständige Mann würde sich unterfangen, obigen Vers seiner Geliebten in's Gesicht zu sagen, und welches züchtige Mädchen würde dergleichen ohne schamerröthende Entrüstung sich sagen lassen? Die wahre Poesie der Materie, die gewiß auch ihre hohe Berechtigung hat, ist keuscher oder zum allerwenigsten doch decenter — das wahre Gefühl deutet nur an, es läßt mehr errathen, als es wirklich sagt. Die vier ersten Gedichte von Franz Hoffmann stehen dem eben angeführten würdig zur Seite und liefern da, wo sie nicht gerade denselben materiellen Ton anstimmen, Muster echter Mondscheinspoesie als z. B. Nr. 4:

Du bist so mild, so engelrein,
So ganz wie lieber Mondenschein!

Herr Lux hat diese Gedichte mit einer ihrem Empfindungsinhalte so entsprechenden Musik versehen, daß er dadurch den Neid aller Gumbert, Kücken und wie die Heroen dieser Gattung sonst heißen, erregen wird. Man wird ihm die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß er überall den echten, rechten Salonton getroffen, als z. B.

Leicht bewegt.





ja man wird zugestehen, daß Einer, wenn er die Gattung der Gumbertiana mit Erfolg persiffliren wollte, gar nicht anders und besser verfahren könnte, als Herr Lux verfahren ist. Ihm selber ist es freilich mit diesen Liedern bittrer, böser Ernst, und gerade dieser Umstand trägt ungemein dazu bei, ihre wahrhaft komische Wirkung zu erhöhen. Bei alledem tritt Herr Lux mit einer gewissen Sicherheit, Festigkeit, Routine auf, sein Rhythmus bewahrt stets eine gerade Haltung; ja es scheint, als ob er stets ängstlich darauf bedacht gewesen sei, nur viertactige Perioden zu liefern, und als ob nur diesem viertactigen Rhythmus zu Gefallen der Text zuweilen etwas auseinander gezerrt sei, wie z. B. im ersten Liede. Darum hält er es auch für eine arge Neuerung, den Gesang schon auf dem Schlußtacte des Vorspiels, das Nachspiel schon auf der Schlußnote des Gesangs beginnen zu lassen — Vor- und Nachspiel haben mit dem eigentlichen Liede gar nichts weiter zu thun, und müssen deßhalb durch Ganzschlüsse und Pausen möglichst von ihm getrennt werden, wie z. B. das Ritornello des ersten Liedes:

Moderato.



welches nachher am Schlusse als Nachspiel in derselben Weise wiederkehrt. — Ein Anderer hätte es vielleicht so zusammengezogen:



und diesen Satz auf der Schlußnote (As) des Liedes wieder eintreten lassen; doch auf dergleichen schlüpfrige Pfade würde sich Herr Lux um Alles in der Welt nicht begeben — er fühlt sich sicherer und behaglicher im alten Geleise. Nur ein einzig Mal hat er sich zu größerer Kühnheit ermannt — in Nr. 2 findet sich ein plötzliches Ueberspringen aus der Haupttonart Es-Dur nach H-Dur, welches ganz neu und überraschend wirkt. Der Componist durfte diesen kühnen Sprung um so eher risquiren, als im Texte Nelke und Granate, Sterne und Rosen einander gegenüberstehen. Von H-Dur nach Es-Dur zurück scheint der Sprung weniger bequem, wenigstens zieht es Herr Lux vor, stufenweise (H-Dur — E-Dur — A-Dur — F-Dur — B-Dur — Es-Dur) zurückzukriechen. —

Julius Schäffer.

Robert Schumann, Op. 107. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Cassel, C. Luckhardt. Heft 1. 12½ Sgr. Heft 2. 15 Sgr.

Es ist in diesen Gesängen weniger der reine Standpunct des Gesanges festgehalten als vielmehr Musik zu den Texten gegeben. Das specifische Element des Gesanges tritt vor dem andern, die Dichterworte durch eine Singstimme und Pianoforte musikalisch darzustellen, in den Hintergrund. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet zeigen uns die vorliegenden sechs in Musik gesetzten Gedichte sowohl hinsichtlich ihrer musikalischen Auffassung als auch rücksichtlich ihrer formellen Gestaltung sehr interessante Tonbilder, die namentlich reich sind an einer prägnanten Charakterzeichnung, die überhaupt das vorwiegende Moment bildet. Ein oberflächlicher Sinn, dem freilich eine geistige Bedeutung der Tonkunst auch auf diesem Gebiete noch nicht aufgegangen ist, dürfte ihnen nur schwer beikommen. Sie wurzeln so recht eigentlich in Schumann'scher Gefühlsweise und wehen uns zarte Düfte zu aus dem Lande der Romantik, das uns der Meister in so vielen seiner Liedcompositionen in einer nur ihm eigenthümlichen Weise zu eröffnen versteht.

Joachim Raff, Op. 49. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 17½ Sgr.

— — —, Op. 50. Zwei italienische Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Ebendas. Pr. 17½ Sgr.

Der Componist zeigt in sämmtlichen Liedern, daß es ihm um ein höheres Moment als das rein wohlklingende zu thun ist. Es ruht in ihnen viel Innerlichkeit und geistiges Leben, das sich in der Singstimme durch einen glatten und frischen Zug geltend zu machen weiß. Zu wünschen dabei nur ist, daß er in der Pianofortebegleitung weniger die kunstvollen harmonischen Verschlingungen und das stellenweise allzu Knappliche vorwalten ließe. Es hat die Begleitung keinen wesentlichen Antheil am Ausdrucke, sondern bietet blos die nöthige harmonische Unterlage.

Daher dürfte sich leicht Jemand davon abschrecken lassen, dem die nöthige Ueberwindung der Schwierigkeiten mangelt. Es sei dies im Interesse des Componisten gesagt, der, wie schon bemerkt, die höhere Befähigung in sich trägt, geistiges Leben bei formeller Abrundung zum Ausdruck zu bringen, aber in der technischen Ausstattung sich mehr beherrschen muß. Bemerkt man in den Liedern Op. 49 mehr die Richtung nach innen, ein seliges Sichversenken in die Tiefe des Herzens, so spricht sich in den italienischen Liedern die südliche Gluth aus, die nach außen drängt. Es ist in ihnen das fremdländische Element in der erwünschtesten charakteristischen Eigenthümlichkeit wiedergegeben, freilich nur wiederum zu wünschen, daß die Clavierpartie weniger Schwierigkeiten darbieten möchte.

Em. Klitzsch.

Ueber den dichterischen Gehalt Beethoven'scher Tonwerke.

Von Theodor Uhlig.

III.

a) Wagner's Programm zur „heroischen" Symphonie.

Diese höchst bedeutsame Tondichtung — die dritte Symphonie des Meisters und das Werk, mit welchem er zuerst seine ganz eigenthümliche Richtung einschlug — ist in vielen Beziehungen nicht so leicht zu verstehen, als es ihre Benennung vermuthen ließe, und zwar gerade weil der Titel „heroische Symphonie" unwillkührlich verleitet, eine Folge heldenhafter Beziehungen in einem gewissen historisch dramatischen Sinne durch Tonbildungen dargestellt sehen zu wollen. Wer mit einer solchen Erwartung sich zum Verständnisse dieses Werkes anläßt, wird zunächst verwirrt und endlich enttäuscht werden, ohne in Wahrheit zu einem Genusse gelangt zu sein. Wenn ich mir daher erlaube, die Ansicht, die ich mir selbst von dem dichterischen Inhalte dieser Tonschöpfung gewonnen habe, so gedrängt wie möglich hier mitzutheilen, so geschieht dies in dem aufrichtigen Glauben, manchem Zuhörer der bevorstehenden Aufführung der heroischen Symphonie ein Verständniß zu erleichtern, das sie selbst sich nur bei öfter wiederholter Anhörung besonders lebenvoller Aufführungen des Werkes würden verschaffen können.

Zunächst ist die Bezeichnung „heroisch" im weitesten Sinne zu nehmen, und keineswegs nur etwa als auf einen militärischen Helden bezüglich aufzufassen. Begreifen wir unter „Held" überhaupt den ganzen, vollen Menschen, dem alle reinmenschlichen Empfindungen — der Liebe, des Schmerzes und der Kraft — nach höchster Fülle und Stärke zu eigen sind, so erfassen wir den richtigen Gegenstand, den der Künstler in den ergreifend sprechenden Tönen seines Werkes sich uns mittheilen läßt. Den künstlerischen Raum dieses Werkes füllen all die mannigfaltigen, mächtig sich durchdringenden Empfindungen einer starken, vollkommenen Individualität an, der nichts Menschliches fremd ist, sondern die alles wahrhaft Menschliche in sich enthält und in der Weise äußert, daß sie, nach aufrichtigster Kundgebung aller edlen Leidenschaften, zu einem, die gefühlvollste Weichheit mit der energischsten Kraft vermählenden, Abschluß ihrer Natur gelangt. Der Fortschritt zu diesem Abschlusse ist die heroische Richtung in diesem Kunstwerke.

Der erste Satz umfaßt, wie in einem glühenden Brennpunkt, alle Empfindungen einer reichen menschlichen Natur im rastlosesten, jugendlich thätigsten Affecte. Wonne und Wehe, Lust und Leid, Anmuth und Wehmuth, Sinnen und Sehnen, Schmachten und Schwelgen, Kühnheit, Trotz und ein unbändiges Selbstgefühl, wechseln und durchdringen sich so dicht und unmittelbar, daß, während wir alle diese Empfindungen mitfühlen, keine einzelne von der andern sich merklich loslösen kann, sondern unsere Theilnahme sich immer nur dem Einen zuwenden muß, der sich uns eben als allempfindungsfähiger Mensch mittheilt. Doch gehen alle diese Empfindungen von einer Hauptfähigkeit aus, und diese ist die Kraft. Diese Kraft, durch alle Empfindungseindrücke unendlich gesteigert und zur Aeußerung der Ueberfülle ihres Wesens getrieben, ist der bewegende Hauptdrang dieses Tonstückes: sie ballt sich — gegen die Mitte des Satzes — bis zur vernichtenden Gewalt zusammen, und in ihrer trotzigsten Kundgebung glauben wir einen Weltzermalmer vor uns zu sehen, einen Titanen, der mit den Göttern ringt.

Diese zerschmetternde Kraft, die uns mit Entzücken und Grauen zugleich erfüllt, drängte nach einer tragischen Katastrophe hin, deren ernste Bedeutung unserm Gefühle im zweiten Satze der Symphonie sich kundgiebt. Der Tondichter kleidet diese Kundgebung in das musikalische Gewand eines Trauermarsches. Eine durch tiefen Schmerz gebändigte, in feierlicher Trauer bewegte Empfindung theilt sich uns in ergreifender Tonsprache mit: eine ernste, männliche Wehmuth läßt sich aus der Klage zur weichen Rührung, zur Erinnerung, zur Thräne der Liebe, zur innigen Erhebung, zum begeisterten Ausrufe an. Aus dem Schmerze entkeimt eine neue Kraft, die uns mit erhabener Wärme erfüllt: als Nahrung dieser Kraft suchen wir unwillkürlich wieder den Schmerz auf; wir

geben uns ihm hin bis zum Vergehen im Seufzer; aber gerade hier raffen wir abermals unsere vollste Kraft zusammen: wir wollen nicht erliegen, sondern ertragen. Der Trauer wehren wir nicht, aber wir selbst tragen sie nun auf dem starken Wogen eines muthigen männlichen Herzens. Wem wäre es möglich, in Worten die unendlich mannigfaltigen, aber eben unaussprechlichen Empfindungen zu schildern, die vom Schmerz bis zur höchsten Erhebung, und von der Erhebung bis zur weichsten Wehmuth, bis zum letzten Aufgehen in ein unendliches Gedenken, sich berühren? Nur der Tondichter vermochte dies in diesem wunderbaren Stücke.

Die Kraft, der — durch den eigenen tiefen Schmerz gebändigt — der vernichtende Uebermuth genommen ist, zeigt uns der dritte Satz nun in ihrer muthigen Heiterkeit. Das wilde Ungestüm in ihr hat sich zur frischen, muntern Thätigkeit gestaltet; wir haben jetzt den liebenswürdigen, frohen Menschen vor uns, der wohl und wonnig durch die Gefilde der Natur dahinschreitet, lächelnd über die Fluren blickt, aus Waldhöhen die lustigen Jagdhörner erschallen läßt; und was er bei alle dem empfindet, das theilt uns der Meister in dem rüstig heitern Tonbilde mit, das läßt er uns von jenen Jagdhörnern endlich selbst sagen, die der schönen, fröhlichen, doch auch weich gefühlvollen Erregung des Menschen selbst den musikalischen Ausdruck geben. In diesem dritten Satze zeigt uns der Tondichter den empfindungsvollen Menschen von der Seite, welche derjenigen entgegengesetzt ist, von der er ihn uns im vorangehenden zweiten Satze zeigte: dort der tief und kräftig leidende, — hier der froh und heiter thätige Mensch.

Diese beiden Seiten faßt der Meister nun in dem vierten — letzten — Satze zusammen, um uns endlich den ganzen, harmonisch mit sich einigen Menschen in den Empfindungen zu zeigen, in denen selbst das Gedenken des Leidens sich zu Trieben edler Thätigkeit gestaltet. Dieser Schlußsatz ist das nun gewonnene, klare und verdeutlichende Gegenbild des ersten Satzes. Wie wir dort alle menschlichen Empfindungen in den unendlich mannigfaltigsten Aeußerungen bald sich durchdringen, bald heftig verschiedenartig sich von sich abstoßen sahen, so einigt sich hier diese mannigfaltige Unterschiedenheit zu einem, alle diese Empfindungen harmonisch in sich fassenden Abschlusse, der sich in wohlthuender plastischer Gestalt uns darstellt. Diese Gestalt hält der Meister zunächst in einem höchst einfachen Thema fest, welches sicher und bestimmt sich vor uns hinstellt und der unendlichsten Entwickelung, von der zartesten Feinheit bis zur höchsten Kraft, fähig wird. Um dieses Thema, welches wir als die feste männliche Individualität betrachten können, winden und schmiegen sich vom Anfange des Satzes herein all die zarteren und weicheren Empfindungen, die sich bis zur Kundgebung des reinen weiblichen Elementes entwickeln, welches endlich an dem — durch das ganze Tonstück energisch dahinschreitenden — männlichen Hauptthema in immer gesteigerter mannigfaltigster Theilnahme sich als die überwältigende Macht der Liebe offenbart. Diese Macht bricht an dem Schlusse des Satzes sich volle, breite Bahn in das Herz. Die rastlose Bewegung hält an, und in edler, gefühlvoller Ruhe spricht sich die Liebe aus, weich und zärtlich beginnend, bis zum entzückenden Hochgefühle sich steigernd, endlich das ganze männliche Herz bis auf seinen tiefsten Grund einnehmend. Hier ist es, wo noch einmal dieses Herz das Gedenken des Lebensschmerzes äußert: hoch schwillt die liebeerfüllte Brust, — die Brust, die in ihrer Wonne auch das Weh umfaßt, wie Wonne und Weh als rein menschliches Gefühl ein und dasselbe sind. Noch einmal zuckt das Herz und es quillt die reiche Thräne edler Menschlichkeit: doch aus dem Entzücken der Wehmuth bricht kühn der Jubel der Kraft hervor, — der Kraft, die sich der Liebe vermählte und in der nun der ganze, volle Mensch uns jauchzend das Bekenntniß seiner Göttlichkeit zuruft.

Nur in des Meisters Tonsprache war aber das Unaussprechliche kund zu thun, was das Wort hier eben nur in höchster Befangenheit andeuten konnte.

b) Historische Notizen zu den drei Programmen Wagner's.

Es war im Jahre 1846, als Wagner eine Aufführung der neunten Symphonie in dem alljährlich am Palmsonntage stattfindenden (einzigen) großen Concerte der Dresdner Hofcapelle zum Besten ihrer Wittwenpensionscasse in Vorschlag brachte. Bis dahin war diese Symphonie in Dresden nur einmal (im Jahre 1838) aufgeführt worden und zwar ohne ein besonderes Interesse der Ausführenden, wie auch ohne den geringsten Erfolg bei dem Publikum, dem sie daher als eines jener absonderlichen Werke Beethoven's gelten mußte, die man entweder als verrückt zu belächeln oder als ungenießbar zu ignoriren geneigt ist. In Folge dieser Gleichgültigkeit, die bei den ebenfalls stimmberechtigten Mitvorständen jener vor allen Dingen zu berücksichtigenden Pensionscasse geradezu als Voreingenommenheit gegen das Werk sich zeigen mußte, bedurfte es allerdings der hohen Begeisterung Wagner's für dasselbe, wie des Aufgebots seiner ganzen Beredsamkeit, um seinem Vorschlag nur Annahme zu verschaffen: — die 9te Symphonie wurde also auf das Concertprogramm gesetzt und das Uebrige

der Gnade des Himmels anheimgestellt. Wagner verfaßte sein Programm zu diesem Tonwerke, gab es im Textbuche dem Publikum schon *vor* der Aufführung in die Hände und — die Wittwenpensionscasse der königl. sächs. Capelle machte die *stärkste* unter allen ihren Einnahmen, das Werk selber aber mußte und konnte sogleich im nächstfolgenden Palmsonntags-Concerte (1847), sodann zwei Jahre später (1849) unter lebhafter Theilnahme des Publikums wiederholt werden und würde bis auf heute wahrscheinlich noch weitere Wiederholungen erfahren haben, wenn Wagner's Entfernung von Dresden nicht auch in dieser Beziehung die gedeihliche Fortführung verdienstlichen und lobenswerthen Beginnens unmöglich gemacht hätte. Wagner also gebührt der Ruhm, die 9te Symphonie in Dresden eingeführt und — so weit man den Ausdruck hier gebrauchen darf — „populär" gemacht zu haben, d. h. nicht allein seinen immerhin höchst ausgezeichneten Leistungen als blos musikalischer Dirigent, sondern *vor Allem und zum weit größeren Theile* seinen erfolgreichen Bemühungen um eine Uebersetzung des inhaltsvollen Werkes in eine Sprache, welche eben Allen verständlich war. Oder wer wollte hier mit offenen Augen nicht sehen? Könnte man wirklich glauben, die Musiker Dresden's hätten in den wenigen Jahren, die zwischen der allerersten Aufführung der 9ten Symphonie und der Wiederaufnahme des Werkes durch Wagner liegen, von selber sich so völlig umgewandelt, daß sie Das, was ihnen damals als ein Ausfluß totaler Verrücktheit galt, jetzt auf einmal als höchste Leistung des größten Tondichters ansehen würden? — oder das Publikum sei nun endlich in die musikalische Eigenthümlichkeit auch des letzten Beethoven so tief eingedrungen, daß es jetzt die Werke desselben (warum dann nicht auch die Sonaten und Quartette) „musikalisch zu verstehen" vermöchte? — oder der Unterschied zwischen den beiden Ausführungsweisen des Tonwerkes, der Wagner'schen und der vor Wagner'schen, sei in rein musikalischer Beziehung ein solch unerhörter gewesen, könne überhaupt ein solcher sein, daß daraus auf die Masse der Ausführenden wie der Zuhörenden Wirkungen von geradezu entgegengesetzter Art hervorgehen könnten? Man mag sich daher wenden und drehen, wie man will: Alles wohl erwogen, so wird man offen einzugestehen haben, daß das Programm Wagner's es war, welches sich den *größten* Antheil an dem Erfolge der 9ten Symphonie in Dresden zuschreiben durfte. Und Gleiches würde sich an allen Orten und unter allen Umständen zeigen, wo es gälte, dieses oder ein anderes der großen Tonwerke aus Beethoven's späterer Zeit den Musikern und dem Publikum erst bekannt zu machen. Dagegen muß man sagen, daß der Antheil etwaiger Programme zu bereits accreditirten Tonwerken an dem Erfolge (nicht aber an dem Verständnisse) derselben allerdings um etwas geringer zu veranschlagen sein dürfte. Des Nach- und Mitdichters Verdienst an dem Kunstgenuß, den man in Dresden durch den Besuch der Proben und Aufführungen der 9ten Symphonie sich bereitete, wurde hier auch anerkannt, zwar nicht öffentlich von der Kritik, wohl aber privatim mit und ohne klares Bewußtsein: — die allgemein, aber nicht specifisch musikalisch, Gebildeten nämlich bekannten ohne Scheu, daß erst Wagner's Programm sie für das Werk überhaupt interessirt und ihnen ein Verständniß desselben ermöglicht hätte, während die sogenannten Musikverständigen unter vielen anderen schönen Dingen sich auch einbildeten, das Interesse, das sie jetzt auf einmal an der Musik der 9ten Symphonie nahmen und das früher doch gar noch nicht vorhanden, nicht einmal angedeutet war, sei ein rein musikalisches Interesse, hervorgerufen keineswegs durch Wagner's Programm, sondern durch ihre eigenen tiefen musikalischen Kenntnisse. Die Dresdner Localkritik erklärte freilich die Bemühungen Wagner's um ein allgemeineres und regeres Interesse an der letzten Symphonie eines Beethoven für ebenso „anmaßend" als „überflüssig", wie denn Wagner überhaupt bei allen seinen künstlerischen Unternehmungen, sie mochten noch so glänzend ausfallen, stets des ausgesuchtesten Tadels dieser Kritik sich zu erfreuen hatte, was ihm um so viel mehr zur Ehre gereichte, als es die Träger derselben in der öffentlichen Meinung vollends herabsetzen mußte: — machte doch diese Kritik es ihm sogar zum Vorwurfe, daß er die Symphonie „auswendig" dirigirte! Genug hiervon an dieser Stelle: — wenn aber einmal in Wagner's Sache nichts Besseres mehr zu thun sein wird, dann will ich an eine Ausführung des hier nur angedeuteten Punktes gehen, und da werden gar curiose Dinge zum Vorschein kommen! — Es ist wohl allgemein bekannt, daß Wagner's Programm zur 9ten Symphonie auch bei den Aufführungen dieses Werkes in Weimar und auf dem Ballenstädter Musikfeste seine höchst bedeutsame Rolle gespielt hat. Auf den Grund aller dieser, wie der früheren gegentheiligen Erfahrungen hin ist nun im Interesse des Werkes, wie in dem des Publikums jedem Dirigenten, der die 9te Symphonie öffentlich aufführt, dringend anzurathen, sich dabei des Wagner'schen Programmes zu bedienen: es wird dasselbe durch den Abdruck in dieser Zeitschrift der allgemeinsten Oeffentlichkeit übergeben, wie nicht minder auch die übrigen Programme. Wagner's Programme zur *heroischen Symphonie* und zur *Coriolanouvertüre* sind in den letzten Jahren (1850—52) in Zürich entstanden, wo bisher jeden Winter einige der

großen Beethoven'schen Orchesterwerke unter seiner Leitung zur Aufführung gelangten. Auch in Zürich befand Wagner sich in ähnlichem Falle wie in Dresden, insofern diese Tonwerke dort so gut als noch gar nicht bekannt waren. Ohne diesen Umstand würden die Programme, namentlich das zur Symphonie, wohl nicht entstanden sein; denn wie sehr auch die Erfahrungen mit der 9ten Symphonie in Dresden Wagner hätten anspornen sollen, um die Aufdeckung und das allgemeinere Verständniß des poetischen Gehaltes in den übrigen großen Tonwerken Beethoven's sich zu bemühen, so ist er doch keineswegs der Mann, der sich an den Schreibtisch setzt, um Symphonieprogramme in Vorrath zu verfertigen oder der leidigen Vollständigkeit wegen das Ueberflüssige mit dem Nothwendigen in einen Topf wirft: — Veranlassung durch das Leben selber muß ihm werden und ein wirkliches Bedürfniß in diesem Leben muß er ersehen, wenn er sich aufgefordert fühlen soll, nach solchen Seiten hin etwas zu thun. Und Veranlassung wie Bedürfniß fand er rücksichtlich der heroischen Symphonie und der Coriolanouvertüre in Zürich vor. Meine Nachrichten über die Erfolge der Wagner'schen Programme zu den eben genannten Werken stützen sich allerdings nicht auf die eigene Anschauung, wohl aber auf die Mittheilungen eines Freundes, der Augen- und Ohrenzeuge der Proben und Aufführungen dieser Werke in Zürich gewesen ist. Er erzählt mir in Bezug auf das Programm zur „heroischen Symphonie", daß zunächst die Wirkung dieses Programm's auf die ausführenden Musiker eine ganz außerordentliche und schlagende gewesen, daß mit ihm Wagner es gelungen sei, diese Musiker von ganz gewöhnlichem Schlage und alltäglichen Fähigkeiten zu Gesammtleistungen zu befähigen, von denen weder sie selber noch das Publikum vorher eine Ahnung gehabt hätten. Den Musikern gegenüber hat Wagner natürlich in den Proben sein Programm ganz speciell erläutert; hier genügt in dieser Beziehung der Hinweis auf diejenigen Stellen desselben, zu denen man die Musik gewissermaßen mit Händen zu greifen vermag: ich meine den sogenannten Durchführungstheil des ersten Satzes gegen die Mitte, wo die gewaltigste aller musikalischen Steigerungen stattfindet, und den Schlußhaupttheil des vierten Satzes, wo mit der langsamen Bewegung das (so zu sagen) „weibliche" Thema zur ausschließlichen Geltung gelangt. — Ueber das Programm zur „Coriolanouvertüre" hier nur, daß es erst im letzten Winter entstanden ist und das Verlangen der Züricher Musiker nach einem derartigen Verständniß großer inhaltsvoller Tondichtungen dergestalt gesteigert hat, daß sie selber nach der ersten Probe zur Tannhäuser-Ouvertüre, deren Aufführung später stattfand, den Componisten um ein ähnliches Programm zu derselben ersuchen zu müssen glaubten. Als Grund für diese Bitte gaben sie an, „daß sie dann die Musik besser spielen würden." Dies gab Wagner directe Veranlassung zur Abfassung seines Programms zur Tannhäuser-Ouvertüre, dessen Mittheilung in dieser Zeitschrift später ebenfalls erfolgen soll. Wenn nun die Programme Wagner's so anregend und fördernd schon auf die Musiker und ihre Ausführungsweise sich erwiesen, so bedarf es kaum der Erwähnung, daß das Publikum in ihnen eine noch viel erwünschtere Hülfe für das Verständniß und den Genuß der betreffenden Beethoven'schen Tonwerke finden mußte. Sollten aber in Folge der mit den Wagner'schen Programmen gemachten Erfahrungen wieder einige der vielen Einbildungen unserer Musikreligiösen zum Teufel zu gehen drohen, so wird man es allerdings darauf ankommen lassen müssen und kann sich dann mit der unumstößlichen Gewißheit trösten, daß trotzdem gerade noch genug solcher Einbildungen bestehen bleiben werden.

Replik des Herrn Anton Schindler

auf die

Erklärung, resp. Protestation des Herrn Fürsten Nikolaus Boris Galitzin

in Nr. 6 (6ten August) dieser Blätter.

(Schluß.)

Diese Aussage belehrt uns, daß Beethoven schon wegen Erhalt des Honorars für das erste Quartett Schritte nach Rußland gethan, was mir bereits entgangen. Wie steht es somit um die Wahrheit in den Erklärungen des Fürsten, daß er schon im Jahre 1822 Beethoven das Honorar für das erste Quartett mit 50 Ducaten zugeschickt habe? In der Gazette musicale setzt der Fürst noch hinzu: „Réponse de Beethoven, qui se confond en remerciments sur mon empressement à solder un oeuvre qui n'est pas même commencé." Dies hätte der stolze Künstler wirklich gethan, der seinen Grundsätzen der hohen Aristokratie gegenüber nicht das Geringste vergeben? Er hätte sich vor dem russischen Fürsten wirklich so tief verbeugt und sich in Danksagungen für einige Ducaten erschöpft?*) Unglaublich! Wir alle wissen zu gut,

*) Auffallenderweise spricht der Fürst in der Gazette musicale von Ducaten und auch von Gulden. „Aussitôt (1822) la somme de 50 florins lui est expédiée" etc. Weiter unten wieder: „Ces deux circonstances furent cause que les 50 florins du troisième quatuor furent remis à Charles Beethoven."

daß die Unterhandlung mit dem Fürsten erst im Frühling 1824 begonnen, (wenn auch ein Brief schon 1822 mit Anträgen gekommen sein sollte,) da uns dessen Briefe vorgelegt wurden.*) Im Sommer 1824 ward das erste Quartett, Op. 127, geschrieben, und schon zur Herbstzeit nach Petersburg abgeschickt. Wer da immer zu sagen wagt, er habe Beethoven vorausbezahlt, bevor er das bestellte Werk erhalten, beleidigt seine Ehre gröblich. Niemals hat Beethoven ein Honorar im voraus angenommen! Keiner seiner Verleger wird das zu sagen wagen, und von einem ihm ganz Fremden sollte er es, sogar noch zwei Jahre bevor er die Feder angesetzt hatte, angenommen haben? Schon haben öffentliche Organe, auch die Rhein. Musikzeitung, diese Aussage des Fürsten für factisch hingenommen; mögen sie sich ja corrigiren und die Ehre des großen Meisters auch in solchen Dingen mit aufrecht erhalten helfen.

Wie Beethoven es mit Eincassirung seiner Honorare immerhin gehalten und von seinen auswärtigen Verlegern gehalten haben wollte, das bezeugen zwei seiner Briefe an Hrn. C. F. Peters in Leipzig, abgedruckt in Nr. 21 der Neuen Zeitschrift für Musik, 1857. Am 5. August 1822 schreibt er ihm: ... „Bis 15. d. M. wird alles abgegeben werden können, ich erwarte darüber Ihre Verfügung und werde keinen Gebrauch von Ihrem Wechsel machen." Am 20. März 1823 bemerkte er ihm wiederum: „Die Honorare fürs Allgemeine weisen Sie nie eher an, als bis Sie von mir Nachricht erhalten, daß das Werk zum Absenden bereit ist." Dies sein beständiger Grundsatz im sogenannten Geschäftsverkehr. — Thatsächliches in Bezug auf das 2te und 3te Quartett will ich hier übergeben. Es wird immer noch zurechtkommen bei dem Injurien-Proceß, mit dem mich der Fürst bedroht, wenn ich nicht sogleich widerrufe. Dieser Proceß kann jedenfalls eine ergiebige Quelle von pikanten Notizen für den nachfolgenden Biographen Beethoven's werden.

Wie in der Deutschen, so auch in der französischen Protestation beruft sich der Fürst auf das Wiener Banquierhaus, Henikstein u. Comp. In der französischen heißt es aber noch ausdrücklich: „Les incrédules peuvent demander à voir les quittances autographes de ces divers envois chez les banquiers Henikstein de Vienne, et en renvoie la confirmation de Mr. Charles Beethoven lui-même, demeurant au Faubourg de Josephstadt 221. à Vienne."

*) Es wird nicht überflüssig sein zu bemerken, daß der Fürst die Bedingung gestellt, jedes der drei Quartette ein volles Jahr hindurch allein zu besitzen, bevor es im Druck erscheint. Beethoven ging darauf ein.

Dieser Weisung folgte ich mit buchstäblicher Mittheilung vorstehender Stelle. Die Antwort der Herren Henikstein u. Comp. von 4. d. (mir erst am 17. zugegangen) lautet: Daß sie dem Fürsten Galitzin in Folge seiner Aufforderung bereits vor längerer Zeit alle gewünschten Aufklärungen in der Beethoven'schen Angelegenheit ertheilt haben, darum sie mich nur wieder an den Fürsten weisen können, **welcher allein im Stande ist den wahren Sachverhalt auseinander zu setzen.**" — So! Der Fürst verweiset les incrédules an den Banquier, dieser wieder zurück an den Fürsten, und Hr. Carl van Beethoven wohnt zufolge Meldung des Hrn. Aloys Fuchs nicht mehr in Wien, wo aber? ist ihm und Hrn. Holz nicht bekannt. Was kann aber dieser Neffe Beethoven's in der fraglichen Sache wissen oder bezeugen, da er in den letzten Lebensjahren seines Oheims nur selten in dessen Nähe sich befand, bei der Todeskatastrophe aber, und viele Jahre nachher noch, als Militär ferne von Wien gewesen?

Von dem Bankhause Stieglitz u. Comp. in Petersburg ist mir bis heute keine Antwort zugekommen. Durch Vermittlung eines dortigen Bekannten ersuchte ich um einen kurzen Auszug aus Beethoven's letztem Brief an dieses Haus — darauf die Antwort erfolgte, wie ich sie in meinem Buche angebe. — Es ist jener Brief von Hrn. v. Breuning's Hand geschrieben und von Beethoven unterzeichnet, indem wir Beide während des viermonatlichen Krankenlagers unseres Freundes alle Correspondenz nur mit dessen Unterschrift versehen abgehen ließen; so sind die Briefe an Moscheles und Sir G. Smart in London, und verschiedene noch an Verlagshandlungen, von mir abgefaßt und geschrieben.

Und somit blieb mir für diesmal nur noch die Beantwortung der von dem hohen Herrn zu Harkoff gestellten und als kräftiges Argument gelten sollenden Frage übrig, die heißt: „Wenn Beethoven über mich zu klagen hatte, warum widmete er mir denn die Ouvertüre Op. 124 nach den Quartetten und dies, ohne daß ich es verlangt hatte und ohne mein Wissen?" — Diese Widmung erfolgte schon um die Mitte des Jahres 1825 — bevor noch das 2te Quartett in A-Moll beendigt war und Beethoven die bevorstehenden Schicksale mit den Quartetten nicht ahnen konnte — weil die Verlagshandlung Schott in Mainz sich mit Herausgabe der angekauften Werke, sonach auch mit dieser Ouvertüre, beeilen wollte, mithin deren Titelblatt in Ordnung kommen mußte. Diese Widmung erfolgte ferner auf ungestümes Verlangen des Bruders Johann — aus oben angeführten Gründen — und der Meister willfahrte diesem Verlangen, um Ruhe zu haben. Der Titel dieses Werkes sollte

demnach wohl so zu lesen sein: „Ouverture, composée par Louis van Beethoven, et dediée à tel et tel par Jean van Beethoven, Pharmacien. Diese Ouvertüre, (darüber Herr v. Lenz in seinem neuen Werke: „Beethoven und seine drei Style" viel factisch Unwahres aussagt, resp. commentirt, das zu widerlegen hier nicht am Orte) ward bekanntlich zur Feier der Eröffnung des neuen Theaters in der Josephstadt geschrieben, bei welcher Gelegenheit — 3ter October 1822 — ich die Ehre hatte mich mit Beethoven an der Spitze des Orchesters zu befinden. Dieses für den Verfasser dieser Replik wichtige Ereigniß, indem der große Meister ihn anbei in seine künstlerische Laufbahn eingeführt, zu der er ihn während ihres beiderseitigen Zusammenseins den ganzen Sommer 1822 in Baaden bei Wien vorbereiten half, steht in Beethovens Biographie S. 120 u. f. kurz angegeben. Im Druck erschien diese Ouvertüre anfangs 1826, das erste Quartett, Op. 127, aber im December 1825. (Siehe Cäcilia.)

Zum Schluß nochmals die Versicherung, daß wir Alle den Auseinandersetzungen des Fürsten mit Ungeduld entgegen sehen. Mögen diese nach jeder Seite hin so genügend sein, daß an der Ehre jedes einen an der Sache Betheiligten kein Makel haften bleibe. Möge es sich herausstellen, daß dieser Conflict lediglich der Vereinigung von Umständen und Zufällen, vielleicht auch der großen Entfernung zuzuschreiben ist, welche die redenden und handelnden Personen von einander getrennt hielt. Aber — die 500 Ducaten?! —

Frankfurt a. M. den 24. Sept. 1852.

A. Schindler.

Breslauer Musikzustände.

Daß Breslau weit und breit für einen musikalischen Ort gilt, und dies in mannigfacher Beziehung auch wirklich ist, bedarf wohl keiner Bestätigung mehr; — daher denn auch eigentlich davon hier kein Wort weiter.

Wie es aber musikalisch ist darüber dürfte dem, den Breslau in diesem Betrachte nicht gerade nahe steht, doch wohl noch manches Neue und auch Interessante gesagt werden können.

Vor Allem hat man hier unter Anderem viel sogenannte Kirchenmusik; an jedem Sonntage wohl oft in zehn und mehr Kirchen, evangelischen und katholischen, zugleich; zuweilen sogar an Wochentagen. Indem sich aber dazu die musikalischen Kräfte sehr zersplittern und deshalb natürlich auch sehr mittelmäßige herangezogen werden müssen, so ist sie gemeinhin von einer für die größern Kirchen äußerst schwacher Besetzung und hier und da auch mangelhaft executirt. Besonders aber leidet sie an dem Gebrechen schlechter Auswahl der zu Gehör gebrachten Sachen. Sowohl die meisten Messen, welche in den katholischen Kirchen, als auch die Hymnen und Cantaten, die in den evangelischen zur Aufführung kommen, sind — alles Mögliche, aber nur keine wahre Kirchenmusik. Man kann lange herumhören, ehe man etwas von den wahren Kirchencomponisten, namentlich den ältern, zu hören bekommt. Die ihrer Zeit so achtbaren Bestrebungen des verdienstvollen Siegert von St. Bernhardin scheinen also gerade hier in Breslau keinen sonderlich fruchtbaren Boden gefunden zu haben. Ab und zu hörte Referent wohl einmal etwas Gutes in der beneidenswerthen Marien-Magdalenen-Kirche von dem wackern Cantor Kahl aufführen. Leider hat er es nur sehr zu beklagen, daß ihn keiner der hiesigen größern Singvereine darin unterstützt. Uebrigens ist es ja aber immer sehr verdienstlich, daß sich Breslau noch fort und fort seine kunstvollere Psalmodie so treu bewahrt, während sie in andern größern Oertern Deutschlands fast ganz zu verschwinden scheint.

Mangel an Theater- und insbesondere Opern-Musik hat Breslau aber auch nicht. Wenn hier aber noch bis ganz vor Kurzem Fräulein Babnigg gewissermaßen als das Non plus ultra aller Operngesangskunst gefeiert wurde, ferner der Theaterraum oft so gut wie ganz leer ist, wenn solche Opern wie Don Juan, der Freischütz oder ähnliche gegeben werden, und etwa nur dann ein Drängen des Publikums, wie wenn man sich erstoßen wollte, zu den Pforten des Musentempels stattfindet, wenn vielleicht eine neu decorirte Wolfsschlucht oder eine neue Scenerie des Höllenrachens zur Darstellung gebracht wird, endlich aber die Orchestercapelle ihre guten Dienste auch der Gartenunterhaltung durch fleißiges Abspielen von beliebten Polka's, Quadrillen, Potpourris, Walzern à la Strauß, mitunter freilich auch wohl großen Ouvertüren, Beethoven'schen und Spohr'schen Symphonien, dirigirt von Hrn. Oberorganist Hesse (!!) widmet; so kann man allenfalls schon daraus abnehmen, wie der Musikzustand Breslau's, Künstler und Kunstpublikum betreffend, in dieser Hinsicht wohl sein dürfte. Das Nähere darüber zu sagen, muß sich der Referent für diesmal aus sehr erheblichen Gründen auf eine andere Zeit versparen.

Von sogenannter Garten- und Gartensalon-Musik einige Worte zu sagen, mahnt es ihn hier aber um so dringender, als diese mit dem ganzen Musikculturzustande des Ortes genauer als irgend etwas in Verbindung steht. Auch ist gerade diese vielleicht nirgends häufiger und besser zu hören als

in Breslau. Manchmal an einem Tage in drei, vier Gärten zugleich volle Orchestermusik; in andern aber wenigstens wieder Harmoniemusik von Blech- und andern Blas-Instrumenten. Denn die Breslauer lieben es, ihren Kaffee oder ihr Glas Bier nur unter Trommel- oder Paukenschlag und Trompeten- oder andern Geschmetter zu trinken und dabei ihr Dolce far niente zu haben. So zieht sich dann aber allmählig die solidere, meistens mit einiger Selbstthätigkeit verknüpfte Musiktheilnahme, wie sie in musikalisch-gebildeten Familieneirkeln stattfinden kann oder bei eigentlichen höhern Concertproductionen ihr Genüge findet, immer auffallender in diese eben nur leicht-amüsirende, zeitvertreibende und rein passiven Genuß verschaffende hinüber; und — da nun andrerseits in den meisten Männergesangvereinen — diesem, unserer Zeit specifisch angehörigen Musikgattungswesen, — die liebe Tonkunst auch nur den zweiten Rang der Thätigkeit einnimmt; — (was den ersten, ist leicht zu errathen!) — so sinkt der Sinn und das Verständniß für gediegene, geschweige denn classische Tonkunst und deren ernste Betreibung hier Orts immer mehr. — „Aber jene guten Ouvertüren, Symphonien von Beethoven, Spohr u. s. w., die doch auch da zu hören sind", — so wird man einwenden, — „widersprechen diese nicht solchen Behauptungen?" Ja, so scheint's, und ist doch nicht so. Denn einmal fehlt für solche großartige Sachen schon die rechte Besetzung, zumal im Garten, wo unendlich viel Effect sowohl der Stärke als der feinern Nüaneirung, die noch lange kein bloßes Springen von fff zu ppp und umgekehrt ist, verloren geht; dann aber gebrichts auch Spielern und Hörern dem vielen Plaudern, Gläserklingen und geräuschvollem Hin- und Herwandeln der Promenirenden gegenüber viel zu sehr an der rechten Disposition zu solcher Anhörung und Ausführung, wie grandiose Tonkunstwerke sie fordern; — und endlich geht solchen großen und werthvollen Sachen so viel Nichtssagendes, Tändelndes oder Nervenabreizendes vorne und hintennach, — oder, kurz zu sagen, dergleichen Garteneoncerte sind so loser und lappenartiger Beschaffenheit, daß weder an eine recht vorbereitete Empfänglichkeit noch einen tief- und nachhaltigen Genuß der bessern Stücke ihres Programm's zu denken ist. Hinter der Sache steckt nur viel musikalische Großthuerei; ein echtes Seitenstück zu der academisch wissenschaftlichen, welche die hiesigen, häufig dem Staube verfallenen Stadtpromenaden durch gelehrte Nomenclaturen am liebsten zu einem botanischen Garten machen möchte.

Wie war's doch einst in musikalischem Betrachte auch in dem lieben Breslau so ganz anders, als man sich noch begnügte in öffentlichen Gärten- und Garten-Salons auch eben nur kleine leichte Salonmusik von wenigen sanft klingenden Blasinstrumenten oder einem Geigenquintett u. s. w. zu hören; — dafür aber den eigentlichen kunstmäßigen Concerten desto allgemeinere Theilnahme und Unterstützung schenkte; daneben auch wohl nur noch ein kleines unansehnliches Theatergebäude besaß, aber classische Dramen und Opern in unaussprechlicher Befriedigung des für alles Gute und Schöne damals so frisch empfänglichen Publikums ihre würdige Darstellung darin fanden; — freilich, weit und breit auch noch keine eigentlichen Männergesangvereine waren, am allerwenigsten aber großartige Musikantenfabriken, sogenannte Unterrichtsinstitute für gemeinsame Piano- oder Violinspiel-Erlernung, wo die Clavierpauker und Fiedler jetzt auf's allerwohlfeilste, — die Stunde vielleicht à ein Silbergroschen oder auch wohl noch darunter, — zu Dutzenden nach der Schablone zugestutzt und eingeschult werden; statt dessen aber ehemals fast in allen Häusern des gebildeten Breslau die edlere Tonkunst mit allem Aufwande an Kosten und Mühe ernst und wacker getrieben, musikalische Abendunterhaltungen im höhern Style veranstaltet wurden; und was etwa sonst nur noch in der Art zu ihrer Pflege geschehen konnte.

Gemeingut mag die Musik allerdings jetzt hier mehr als früher geworden sein; aber auch was für ein hinabgedrücktes und oft geradezu verpöbeltes! Solche wackere Künstler der ältern Zeit, wie etwa Hr. Kammermusikus Lüstner u. a. werden davon Zeugniß geben können.

Hält's doch heute in Breslau schon manchmal schwer auch nur einen guten Quartett- oder Quintetteirkel unter Liebhabern zu Stande zu bringen. Und daß Breslau, die zweite Residenz- und Hauptstadt im preußischen Staate, noch dazu der Sitz einer Universität, nicht einmal ein geeignet belletristisches Blatt hat, worin Artistisches, namentlich aber Musikalisches würdig besprochen werden könnte, ist doch auch merkwürdig und charakteristisch genug.

Die Straßenmusik florirt bei solcher Lage der Dinge daher natürlich hier auch nicht übel; indessen scheint es doch, als ob sie gegen andre Städte, z. B. Hamburg, Berlin ꝛc. gehalten, ihren Culminationspunkt schon etwas hinter sich hätte.

Von der höchsten Concert- und Oratoriengesangsmusik, insbesondere aber der der größern, hiesigen Singakademie, für welche der kunstgelehrte Mosewius noch mit jugendlicher Kraft zu wirken scheint, muß sich übrigens Referent das Urtheil noch vorbehalten, da sie nur des Winters stattfindet, derselbe aber noch keinen hier zubrachte.

Nächstens daher vielleicht noch eine kleine Fort-

setzung seines hier ohnehin schon etwas zu lang gewordenen Berichtes. R......r.

Kleine Zeitung.

Leipzig. In dem am 10ten October stattgehabten zweiten Abonnementconcerte kam zur Aufführung: Ouvertüre zu Euryanthe, Recitativ und Arie aus der Schöpfung (Nun beut die Flur das frische Grün) und Arie aus den Puritanern, beides gesungen von Frl. Agnes Büry; Concert für die Violine von Mendelssohn und Fantaisie-Caprice von Vieuxtemps, vorgetragen von Herrn Ferdinand Laub aus Prag; im zweiten Theile Spohr's Weihe der Töne. Frl. Büry hat eine sehr wohlklingende, gleichmäßige und reine Sopranstimme. Bei der bereits bei Besprechung ihres ersten hiesigen Auftretens erwähnten neuitalienischen Gesangsbildung dieser Sängerin ist es natürlich, daß sie in der Bellini'schen Arie mehr in ihrem Elemente war, als in der Haydn'schen, welche letztere ihr sichtlich schwer zu singen wurde. Wenn es nun einmal in einem Concerte ohne neuitalienischen Singsang nicht abgehen kann, so wäre es wenigstens zu wünschen, daß selbst diese Art Musik mehr dem Original getreu und etwas weniger „verschönert" vorgetragen würde. Auch diese Bellini'sche Arie war gegen das Ende hin bis zur Unkenntlichkeit mit Coloraturen und Fiorituren überladen, welche der Sängerin nicht immer gelingen wollten, dann so manches Tönchen in diesen brillanten Raketen wurde zerquetscht und fiel störend herab. — Herr Ferd. Laub rechtfertigte den ehrenvollen Ruf, dessen er sich als Violinist erfreut. Er hat einen gesunden, glockenreinen Ton, eine sehr bedeutende Fertigkeit und weiß mit Seele und Ausdruck zu spielen. Die Wahl der schon zum Ueberdruß oft gehörten Fantaisie-Caprice — ein langweiliges und alles Zusammenhanges entbehrendes Virtuosenstück — können wir nicht billigen. Der Künstler vermochte auch mit demselben nicht den Beifall zu erringen, der ihm nach dem Mendelssohn'schen Concerte wurde. — Im Vortrage der beiden Orchesterwerke vermißten wir den Schwung und die Begeisterung, die wir an unserem Orchester gewohnt sind. In diesem Mangel mag der Grund zu der Lauheit des Publikums zu suchen sein, mit der namentlich die Symphonie aufgenommen wurde. —

Aus **Breslau** schreibt uns unser Mitarbeiter Hr. H. Gottwald, der sich zur Zeit daselbst befindet: „Von der gestrigen Tannhäuseraufführung noch ganz berauscht — oder besser begeistert — theile ich Ihnen vorläufig nur mit: daß dieses dramatische Riesenwerk beim größten Theil des Publikums Enthusiasmus und eine wahrhaft geistige Erhebung hervorgerufen hat, mich selbst aber bis ins Innerste der Seele erschütterte. Nie im Leben wurde ich so bewegt als bei dieser Oper! Welche namenlose Freude ich empfand, als ich sah, daß ich mich inmitten eines des hohen Gegenstandes würdigen Publikums befinde, können Sie bei meiner früheren Begeisterung für das bloße Wagner'sche Princip, das „musikalische Drama", wohl denken. Ein neuer Beweis: daß die Macht der Idee, wenn sie aus dem Boden der Wahrheit entsprossen, den verdorbensten Geschmack, die verjährtesten Vorurtheile mit einem einzigen Schlage beseitigen kann. Ein ausführlicheres Referat behalte ich mir bis nach der 2ten morgigen Aufführung vor, und erwähne nur noch, daß: die Ouvertüre — staunen Sie — schon enthusiastischen Beifall erhielt, die Darsteller nach jedem Acte und zum Schluß im Verein mit dem verdienten Kapellmeister Seidelmann gerufen wurden."

Stuttgart. In der „süddeutschen Musikzeitung" kamen schon einige Mal Berichte aus Stuttgart, die von fabelhaften Entstellungen wimmeln. So namentlich in Nr. 23 (augenscheinlich von demselben Verfasser wie in Nr. 10 und 11). Ohne auf die falschen Mittheilungen einzugehen, welche auf bloßer Unkenntniß des Berichterstatters beruhen, ist es Pflicht, einige Punkte näher zu beleuchten, deren Böswilligkeit in die Augen springt.

Die Bestrebungen für Einführung des rhythmischen Chorals beim Gottesdienste sucht der Verfasser jenes Berichts in Nr. 23 so darzustellen, als sollte der rhythmische Choral für den Gebrauch der Gemeinde an die Stelle des bisher üblichen allgemeinen Kirchenliedes gesetzt werden, während er vielmehr nur für einen kleineren, geübten Chor neben jenem berechnet ist, und mit jenem zu Hebung der Andacht dienen soll. — Von der Gründung des schwäbischen Sängerbundes befürchtet er einen fatalen Umschwung, ja den Untergang des Volksgesanges. Der Zweck des Sängerbundes ist aber lediglich die Vereinigung der schwäbischen Liederkränze zu gemeinsamer Pflege des Volksgesanges und damit der Volksbildung und eines deutschen Sinnes. — Wie „die motivirten Urtheilssprüche der Hauptleiter des Bundes — der Sangeslust in den Magen gefahren sein sollen", ist schwer zu verstehen. Seit der Entstehung des Bundes war blos ein erfreuliches Zunehmen der Mitgliederzahl wie der Sangeslust und Sangesfertigkeit wahrzunehmen. Durch die vom Ausschuß herausgegebene Liedersammlung wird eben vorzugsweise das einfache vierstimmige Lied verbreitet, angemessen den Kräften der schwächeren Singchöre; und das vor Kurzem veranstaltete Preisausschreiben verlangte ausdrücklich leicht ausführbare, volksthümliche Compositionen, erreichte aber leider seinen Zweck nicht ganz. — Unsere Kirchenmusik in Schwaben steht allerdings nicht auf gleicher Stufe mit derjenigen mancher norddeutschen Städte, aber darum ist der „Mangel an guten Organisten" doch nicht so groß, und unter die „annähernd größten Orgelspieler, deren in ganz Würtemberg keiner lebt," muß doch Dr. Faißt in Stuttgart gezählt werden. — Am Schlusse rechnet der Verfasser unseren Ludwig Uhland zu den „allerunlyrischsten Dichtern"! — Folgende Stelle ist unklar: „Unter den vorzüglicheren echt schwäbischen Componisten sind die wenigsten wahrhaft gute Liedercomponisten. Nur für den

Volksmund wissen einige glücklich zu schaffen; aber sie zählen genau genommen auch nicht zu jenen". Friedrich Silcher, der Componist der „Loreley" und so mancher lieblicher Volkslieder, ist also entweder kein echt schwäbischer Componist, oder kein wahrhaft guter Liedercomponist! — Der hochtrabende Styl, geschmückt mit Ausdrücken, wie z. B. intensiver und extensiver Rhythmus, transscendental musikalisch u. s. w. läßt den Vogel leicht an den Federn erkennen, und macht somit auch eine gründliche Widerlegung des Ganzen überflüssig. —

R.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der Bassist Herr Bötticher, bisher in Berlin, ist in Hannover engagirt worden und hat daselbst bei seinem ersten Auftreten als Bertram im Robert sehr gefallen.

Marschner soll das Engagement in Cöln als städtischer Capellmeister angenommen haben.

Frl. Babnigg hat in Pesth mit großem Beifall gastirt.

Zum artistischen Director des k. k. Hofoperntheaters in Wien ist Herr Cornet ernannt worden.

Musikdirector Riem in Bremen ist von der Direction der dortigen Abonnementconcerte zurückgetreten. Herr MD. Hagen wird dieselben von jetzt an leiten.

Der Walzercomponist Strauß aus Wien gab in Leipzig vier sehr besuchte Concerte mit seiner eigenen Kapelle.

Meyerbeer befindet sich noch immer sehr leidend in Boulogne, gedenkt aber bald nach Berlin zurückzukehren und den Winter daselbst zuzubringen. Es scheint demnach, als wenn die „Afrikanerin" in bevorstehender Saison noch nicht das Lampenlicht in Paris erblicken solle.

Der Walzer-Componist Joseph Gungl wird nächstens Petersburg verlassen, um sich ganz von der Oeffentlichkeit zurückzuziehen und in seiner Heimath — Steiermark — von den Rubeln und anderen Münzsorten, die seine heitern Weisen der tanzlustigen Welt aus dem Portemonnaie lockten, in Ruhe und Abgeschiedenheit zu leben.

Kathinka Heinefetter hat bei ihrem zweimaligen Auftreten in Stuttgart (als Agathe und Valentine in den Hugenotten) nicht so angesprochen, als man es erwartete.

Der frühere Kapellmeister am Leipziger Theater, Ferd. Stegmayer, ist als Professor der Gesangskunst für das Wiener Conservatorium gewonnen worden.

Henselt gab bei seiner Durchreise von London nach Petersburg in Berlin ein Concert und ärntete reichen Beifall.

Der Tenorist Duprez, der seit einiger Zeit zurückgezogen in der Provinz lebt, ist in seinem Orte zum Municipalrath ernannt worden.

Musikfeste, Aufführungen. Schumann's Pilgerfahrt der Rose wird in Dresden zur Aufführung vorbereitet.

Neue und neueinstudirte Opern. In Hamburg wurde am 29sten v. M. zum ersten Male Barbieri's neue Oper: Nisida, die Perle von Procida, gegeben.

Balfe's neue Oper: „Der Teufel ist los" wird zum ersten Male in Petersburg gegeben werden.

Lortzing's „Undine" soll nach Beendigung der italienischen Opernvorstellungen im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in glänzender Ausstattung in Scene gehen.

Der Literat Th. Drobisch in Leipzig schreibt jetzt einen Text zu einer großen romantischen Oper für Fr. Lachner.

In Linz kam kürzlich eine neue große Oper: „Der Cid" von Emil Meyer, einem dortigen Musiker, zur Aufführung, welche sehr viel Anerkennung fand.

Adam's neueste Oper heißt: „Si j'etais roi." Das Sujet soll viel Aehnlichkeit mit der bekannten deutschen Posse „der verwunschene Prinz" haben.

Auber's komische Oper, „die Krondiamanten", kam nach langer Ruhe bei der k. Oper in Berlin wieder zur Aufführung und sprach sehr an.

Vermischtes.

Die italienische Opern-Gesellschaft Bocca's begann am 2ten October ihre Vorstellungen im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin mit Donizetti's Lucrezia. Außer den neueren italienischen Opern wird diese Gesellschaft auch Mozart's Cosi fan tutte und mehrere Opern von Paësiello, Cimarosa ꝛc. geben.

In Prag führte man kürzlich Gotters Trauerspiel „Medea" mit der Musik von Benda auf.

Der „Prophet", welcher bisher in Rußland (wahrscheinlich wegen subversiver Tendenzen) nicht gegeben werden durfte, hat endlich die Genehmigung der k. russischen Censur erlangt und wird demnächst in Riga aufgeführt werden.

Druckfehler-Berichtigungen. In Wagner's Programm zur neunten Symphonie, Nr. 14, S. 145, Sp. 1, in der Anmerkung von Tieck, ist nach den Worten „bald siegend" das Wort „aus" einzuschalten, und es muß deshalb heißen: „bald siegend aus den Wogen".

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 17. Den 22. October 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Bücher, Zeitschriften. — Kirchenmusik. — Die italienische Oper in Paris. — Lesefrüchte auf dem Felde der musikal. Literatur (Forts.). — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Bücher, Zeitschriften.

Thematisches Verzeichniß der im Druck erschienenen Compositionen von Friedrich Chopin. — Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr.

Auf 35 Seiten enthält das Heft die Angabe 1) der Werke mit Opuszahl (Titel, Dedication, Verleger, Preis, Anfangstacte der einzelnen Stücke oder Sätze und Arrangements) — 65 an der Zahl; 2) der Werke ohne Opuszahl — 6 an der Zahl; 3) der Portraits von Chopin (drei) und der Schriften über ihn (von Franz Liszt); endlich ein Register, das die Titel der Kompositionen in alphabetischer Ordnung aufführt und so zugleich eine bequeme Uebersicht gewährt über Zahl und Aufeinanderfolge der zahlreichen Mazurken, Nocturnes, Polonaisen, Walzer und derartigen Tonstücke, sowie ein alphabetisches Verzeichniß der Dedicationen. Wir zählen unter Chopin's Compositionen 43 Mazurken in 12 Heften, 27 Etuden in 5 Heften, 25 Präludien, 18 Nocturnes in 8 Heften, 9 Polonaisen, 8 Walzer, 4 Sonaten, Rondo's, Scherzi, Balladen und Partien Variationen, 3 Impromptus und Phantasien, 2 Concerte, ein Trio, ein Concert-Allegro, ein concertantes Duo, Tarantelle, Bolero, Barcarolle und Berceuse. In dem Verzeichniß der Dedicationen finden wir auch folgende Künstlernamen: Dessauer, Franchomme, Hiller, Kalkbrenner, Keßler, Liszt, Pixis, Camilla Pleyel, R. Schumann. Im Wesentlichen ist die Anordnung des vorliegenden Catalogs der des Beethoven-Catalogs gleich, mit dessen Anfertigung und Herausgabe die nämliche Verlagshandlung ein unbestreitbar großes Verdienst sich erworben und dessen wir seiner Zeit ausführlicher gedacht haben.

In jener unserer Anzeige des Beethoven-Catalogs (35ster Band Nr. 11) machten wir auch die beiläufige Bemerkung, daß die Notenbeispiele in „musikalischer" Beziehung besser eingerichtet sein könnten. Diese Bemerkung müssen wir in Bezug auf den Chopin-Catalog unfruchtbarer Weise wiederholen, um so mehr aber auch noch näher erläutern, als die „Rheinische Musikzeitung" in ihrer damaligen Besprechung des Beethoven-Catalogs und wahrscheinlich unter Beziehung auf unsere Bemerkung gerade eine gegentheilige Versicherung ausgesprochen hat. Wir fragen: was bezwecken die Notenangaben dieser Cataloge? Antwortet man uns hierauf: sie sollen dem Nachschlagenden blos zum letzten, bestimmtesten Anhalt dienen, so sagen wir weiter: dann ist mindestens das Zweidritttheil des Raumes verschwendet und der Preis eines bloßen Cataloges zum Nachschlagen über alle Gebühr vertheuert worden, denn ein solcher simpler Zweck mochte durch Angabe blos des ersten Tactes jedes Tonsatzes erreicht werden, die fraglichen Cataloge aber enthalten die 3, 4, 5 und mehr Anfangs-

tacte der Tonsätze. Und in der That: diese Notenbeispiele sollen noch mehr, als blos Anhalt für den Nachschlagenden sein. Dann aber müssen sie nach unserer Ansicht den charakteristischen Hauptgedanken jedes Tonsatzes mehr oder minder vollständig dem Leser vor Augen rücken, also eine Art musikalischen Extract von jedem Tonstück liefern, wie er dem Musiker im Hauptmotife sich darstellt, nicht immer aber zu Anfang des Tonstücks auftritt. Denn es verletzt nicht nur das Auge des Musikers, sondern auch seinen ganzen musikalischen Sinn, wenn er z. B. von einem 4tactigen Motife nur 3 Tacte vorfindet, der letzte angegebene Tact mit einem Leitetone abbricht, der wichtigste Gedanke eines ganzen Tonsatzes gar nicht vorhanden ist, weil dieser Tonsatz zufällig mit einem Vorspiele, einem Anlaufe beginnt. Durch eine gedrängte Musterung aller Hauptsätze der Symphonien Beethoven's machen wir unsere Ansicht und Forderung in dieser Beziehung vollkommen klar. Dabei bezeichnen wir die Symphonien mit römischen Ziffern, ihre einzelnen Hauptsätze mit a b c d, die mindest nothwendige Tactzahl für Notenbeispiele in unserem Sinne aber mit arabischen Ziffern.
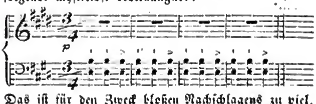
I. a: $4\frac{1}{4}$.	II. a: $3\frac{1}{4}$.	III. a: $5\frac{3}{4}$.	IV. c: 4.
b: 4. ($\frac{1}{8}$, 3 u. $\frac{2}{8}$)	b: 2.	b: 2.	d: 4.
c: 4. ($\frac{1}{4}$, 3 u. $\frac{2}{4}$)	c: 2.	c: 2.	
	d: 2.		
V. a: 2.	VI. a: 4.	VII. b: 4.	VIII. a: 4.
b: 2.	b: $1\frac{1}{4}$.	c: 6.	b: $2\frac{3}{8}$.
c: 4.	c: 4.		c: 6.
d: $3\frac{3}{4}$.			d: 1.

Die hier nicht mit angeführten Symphoniesätze beginnen nicht mit ihren Hauptmotifen, sondern mit Vorspielen oder Anläufen zu ihnen. Die Angabe dieser Vorspiele ist in „musikalischer" Beziehung eigentlich ganz überflüssig bei I: d, III: d, VII: a und d; doch würde man sie bei VII a und d nur ungern vermissen, weil ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen ihnen und den folgenden Hauptmotifen stattfindet, sie auch von durchaus wesentlichem Interesse sind, was man in Bezug auf die selbstständigen Vorspiele zu I d und III d, wie auch auf die ersten zwei Tacte zu III a und VII b nicht sagen kann. Unerläßlich ist aber die Angabe der Vorspiele bei IV: a und b, VI: d, IX: a, b und c, obschon dieselben zum Theil sehr umfangreich sind. Wir vervollständigen nach diesen Erklärungen die obige Liste auf folgende Weise:

I. d: 4 (Thema). III. d: 4 (Thema).
IV. a: 4 (Vorsp.) und $4\frac{1}{4}$ (Thema).
b: 1 (Vorsp.) und $1\frac{5}{8}$ (Thema).
VI. d: 8 (Vorsp.) und $3\frac{5}{6}$ (Thema).
VII. a: 4 (Vorsp.) und $3\frac{1}{8}$ (Thema).
d: 4 (Vorsp.) und 4 (Thema).
IX. a: 16 (Vorsp.) und $4\frac{1}{8}$ (Thema).
b: 8 (Vorsp.) und 4 (Thema).
c: 2 (Vorsp.) und 4 (Thema).

Bei solcher Anordnung würden die Notenbeispiele in den fraglichen Catalogen „musikalischen" Sinn gehabt haben. Wir tadeln die Verlagshandlung keineswegs, daß sie die hier angedeuteten Rücksichten nicht beobachtet, weil wir die practischen Hindernisse, welche entgegenstanden, sehr wohl kennen und zu würdigen wissen, obschon auch diese Hindernisse uns keineswegs unüberwindlich scheinen. Wir wollten vielmehr blos dem Hrn. Prof. Bischoff darthun, daß es noch mehr Dinge im Himmel und auf Erden giebt, als seine Schulweisheit sich träumen läßt, und daß er sich selber einen Gefallen erzeigen würde, wenn er in Zukunft erst nach vorausgegangener reiflichster Ueberlegung seiner Rede- und Schreibewuth den Zügel schießen läßt. Es wird ihm ja so leicht gemacht von unserer Seite: alle Ausdrücke, denen er bei seiner der unsrigen oft entgegengesetzten Gedankenrichtung möglicherweise einen anderen als den von uns gemeinten Sinn unterschieben könnte, werden von uns mit der peinlichsten Sorgfalt durch allerlei äußere Hülfsmittel, wie z. B. größere Lettern, Aufführungszeichen u. dergl. gekennzeichnet, damit der Hr. Prof. den wahren Sinn dieser Ausdrücke in unserer längst schon klar vorliegenden Totalanschauung suche und finde. (Vergl. 35ster Band, Seite 108, Spalte 2, Zeile 30.) Trotzdem verstand er weder, noch suchte er zu verstehen, was wir mit dem Ausdrucke „in musikalischer Beziehung" meinten.

Den schlagendsten Beweis von der Nothwendigkeit und Richtigkeit unserer Forderung in sogar blos practischer Beziehung, d. i. hinsichtlich einer genügenden Kenntlichmachung jedes Musikstückes im Cataloge, liefert die Verlagshandlung selber in dem vorliegenden Chopin-Cataloge. Da finden wir, um nur ein Beispiel unter vielen anzuführen, bei Op. 6 Nr. 3 folgende mysteriöse Notenangabe:



Das ist für den Zweck bloßen Nachschlagens zu viel, für die Erinnerung des Musikers und Kenntlichmachung des Musikstücks zu wenig!

T. U.

Louise Bost, Cäcilia. Betrachtungen über Kunst und Musik. — Würzburg, in Commission der Stahelschen Buchhandlung, 1851.

Es zerfällt dieses Buch in zwei Hauptabschnitte, von denen der eine in allgemeinen poetischen, höchst subjectiven Ergießungen sich ergeht, der andere Betrachtungen über die Natur der Kunst und Musik enthält. Daß in dem ersteren eine poetische Natur sich ausspricht, kann nicht abgeläugnet werden; allein wir begegnen nicht festen Gestalten, sondern es giebt sich allenthalben nur ein gewaltiges Ringen kund, das in einem von tiefem Schmerz durchwühlten Innern wurzelt. Störend wirkt, daß immer nur das Ich in den Vordergrund tritt und von den Schmerzen dieses Ich's die Rede ist. Eine trübe, schmerzzerwühlte Gestalt verdrängt die andere. Dabei bemerkt man auch eine gewisse religiöse Schwärmerei, die in nebelhaften Gedanken, in verschwimmenden Gefühlen sich ergeht, doch finden wir daneben auch Betrachtungen über die Erhabenheit der Naturschönheiten, die mit frischen, poetischen Farben geschildert sind. Dem Titel entspricht aber dieser erste Theil nicht; denn die „Betrachtungen über Kunst und Musik" folgen erst im zweiten Theile. Das, was über die Natur und Bedeutung der Kunst darin gesagt wird, zeugt von richtigem Verständniß und klarer Auffassung, von schwärmerischer Hingebung an die Kunst. Es spricht sich ein schöner, von dem geistigen Wesen der Kunst durchdrungener Sinn aus, der uns manch treffendes Bild vor die Seele führt. Daß dabei mehreres allzu Subjective mit unterläuft, läßt sich bei der schwärmerischen Richtung der Verfasserin nicht anders erwarten; doch nimmt man die wenigen subjectiven Extravaganzen neben dem mancherlei Guten gern mit in den Kauf. Was sie über den Charakter der deutschen und italienischen Musik sagt, ist gut. Weniger glücklich dagegen ist sie bei Beurtheilung der Componisten, hie und da mangelts an Klarheit und Verständlichkeit, insonderheit bei Vergleichen. So heißt es von Meyerbeer: „Meyerbeer lehrt uns die Wirkungen, Beethoven die Ursachen kennen. Meyerbeer stellt das Thatsächliche, Beethoven das Ursächliche dar." Starken Zweifeln [...]te dabei noch folgender Satz unterworfen sein: „mächtig aber tief ergreifend ist Meyerbeer's Musik, von erschütternder durch Mark und Bein dringender Wirkung." So findet sich noch Vieles, das neben Gutem Schiefes und einseitige Auffassung enthält. Der Abschnitt über die innere Verwandtschaft der Künste dagegen bietet wieder viel Richtiges und zeugt von schärferer Auffassung und Sonderung der verschiedenen Künste.

Em. Klitzsch.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

J. G. Herzog, Op. 24. Sechszehn leichte Orgelstücke zur Uebung und zum kirchlichen Gebrauche. — Offenbach, André. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Die vorliegenden Orgelstücke des als Orgelcomponist und Orgelspieler rühmlichst bekannten Hrn. Herzog's empfehlen sich nicht blos durch ihre Einfachheit und würdige, kirchliche Haltung, sondern insbesondere auch durch kunstgerechte, technische Ausarbeitung. Zeichnen sie sich auch nicht durch hervorstechende, schöne Melodiebehandlung aus, so streifen sie doch nicht allzusehr ins Gebiet jener trockenen und steifen, einzig nur die theoretische Arbeit im Auge habenden Stücke über, (an denen es reichlichen Ueberfluß giebt) wobei einzig nur die Thätigkeit des Verstandes vorwaltet, das warme Gefühl aber erkaltet. Ganz frei halten sie sich allerdings nicht von der althergebrachten Behandlung. Man hält einmal noch fest an der Tradition und bedenkt nicht, daß die Orgel in einer Sprache reden soll, die in Allen Gefühle der Andacht erwecken und zu erhalten im Stande ist. Der Fortschritt, den man jetzt in der Musik allenthalben anbahnt, hat bisher die Orgelliteratur nur wenig berührt. Ueberall findet man noch das starre Festhalten an dem Alterthümlichen das man für das einzig Richtige hält, ohne zu bedenken, daß die Orgel nicht zu Musikgelehrten und Fachleuten redet, sondern zum Volke, das religiös erhoben sein und höhere Gefühle in sich angeregt haben will, die nun einmal die verwickelten contrapunctischen Verschlingungen nicht hervorbringen werden. Dabei soll keineswegs die kunstgerechte Form, das höhere musikalische Wissen verbannt werden. Allein dieses eben waltet, im Allgemeinen wenigstens, einzig vor. Es vereinige sich dieses Wissen mit dem, was als Hauptbedingung für derartige Musik gelten muß, nämlich mit der Forderung, daß die Begeisterung ein Musikstück hervorrufe, daß es vorwiegend melodiös gehalten und seine ganze Factur klar und populär sei. Allein ein großer Theil der Orgelcomponisten schafft mehr durch sein musikalisches Wissen als durch sein musikalisches Können. Verkannt soll nicht werden, daß die neuere Zeit viele Mängel beseitigt hat; allein es ist noch kein völlig entscheidender Schritt gethan. Geht man nun ins volle Leben hinein und hört, wie häufig die Orgel, insbesondere bei Vorspielen, gehandhabt wird, wie die gründlichste Unkenntniß in der kunstgerechten Behandlung ihr Unwesen treibt, zu den erhabendsten Choralen die stümperhaftesten Vorspiele zum Vorschein kommen, so überkömmt

Einen ein seltsam Grauen. Warum nimmt nicht ein derartiger Orgelschänder die ersten besten Vorspiele zur Hand, die wenn sie auch nicht immer ganz vom echten kirchlichen Geiste beseelt sind, doch nicht die Stimmung des Gemüths ins Gegentheil verkehren? Solchen, denen nun einmal nicht der Born musikalischer Phantasie quillt, seien die oben genannten Orgelstücke des Hrn. Herzog empfohlen. Mehrere von ihnen haben Schwung und guten Fluß und werden sicher ihrer Bestimmung gemäß wirken.

Em. Klitzsch.

Die italienische Oper in Paris.

Nach der hier im vorigen Jahre von Hrn. Lumley erlittenen bedeutenden finanziellen Schlappe und deren Fortsetzung in London, war man hier so ziemlich allgemein der Meinung, daß es mit der italienischen Oper ein Ende habe und das Haus, vormals der Schauplatz so unübertrefflicher Kunstleistungen und der Glanzpunct der pariser eleganten Welt, nunmehr für längere Zeit geschlossen und verödet bleiben würde. Die Trauer drob war groß, und leider auch gegründet. War es aus Mangel an ruhiger Besonnenheit, an hinlänglichem Ueberblick, an richtiger Abwägung der vorhandenen Mittel, oder an allem zugleich, genug der englische Impressario, ein Mann von unerschrockenem großartigen Unternehmungsgeiste, war, wie man erfuhr, in arge Verwicklung gerathen, aus welcher kaum ein Ausgang zu entdecken sei. Und so mochte es denn auch sein, denn es geschah daß plötzlich Hr. Lumley gänzlich vom Schauplatz verschwand und ein herbei eilender Freund des Unternehmers, Hr. Dr. Bacher aus Wien, auf dem scheiternden Schiffe erschien und das Steuerruder ergriff. Er muß es glücklich in den Hafen gebracht haben, denn die italienische Oper hielt Stich bis zu Ende der Saison. Als er bald darauf wieder nach Paris kam und die Klagen ob dem geschlossenen Musentempel vernahm, warf er mit der ihm eigenen das Schicksal beherrschenden Ruhe die tröstenden Worte hin: „Am 1ten November haben wir Eröffnung der italienischen Oper mit einer neuen Gesellschaft." Es lag in diesen Worten eine große Zuversicht, aber es glaubte Keiner daran. Und, Dank einem von den beiden Freunden nach reiflicher Ueberlegung beschlossenen Plan, ist es dennoch so: am nächsten 1sten Nov. haben wir wirklich die erste italienische Vorstellung.

Wie kann aber, wird man sich fragen, nach so herben Verlusten die ihm den Untergang drohten Hr. Lumley die mißliche Angelegenheit wieder aufnehmen und sich die dazu erforderlichen bedeutenden Fonds verschaffen? die Sache verhält sich wie folgt. Hr. Lumley ist Eigenthümer des Theaters Ihrer Majestät der Königin in London und hat sich entschlossen dasselbe zur Hälfte in Actien umzusetzen, zur Benutzung des Ertrags als Betriebscapital der italienischen Oper in London und Paris. Eine neue Truppe mußte geworben werden und ist bereits zum Theil gewonnen. Bekanntlich aber ist das pariser Publikum unter allen ein verwöhntes, und im Schooße dieses Publikums das die italienische Oper besuchende das verwöhnteste. Mit neuer Besetzung das wohlbekannte alte Repertoir wieder vorzuführen wäre bedenklich; denn eine Truppe wie die vor noch zehn Jahren hier anwesende, so trefflich eingesungene und aneinander gewöhnt, giebt es in der ganzen Welt nicht mehr und wird vorerst kein Impressario, auch mit den bedeutendsten Opfern nicht, wieder zusammenbringen können. Rubini, Tamburini, Iwanoff, Mario, die Grisi, die Persiani u. a. können in Petersburg noch vortheilhaftes hohes Engagement finden, oder mit Erfolg in London auftreten; hier aber haben sie ausgespielt, und höchstens Mario und die Grisi nebst dem unverwüstlichen Lablache dürften wieder auf der Bühne erscheinen. Das hat die Direction begriffen und demzufolge beschlossen ein hier noch unbekanntes ganz neues Repertoir vorzuführen. Italienische Meister sind bei Zeiten aufgefordert worden für die hiesige Bühne zu arbeiten und ihre Werke persönlich zu dirigiren, und da Paris die Ruhm spendende Weltstadt ist, so steht zu erwarten, daß die Aufgeforderten freudig der willkommenen Einladung folgen und ihr Bestes leisten werden, in der Hoffnung hier ihren europäischen Ruf zu begründen. Ricci soll, wie verlautet, den Reigen eröffnen, und dann Mercadante folgen. Ueberdies werden ab und zu Aufführungen beliebter älterer Tonwerke stattfinden unter Besetzungen der Hauptrollen durch ausgezeichnete Mitglieder der neuen Truppe, deren entschiedene Virtuosität mächtig genug wäre um das Andenken an das frühere unvergeßliche Ensemble, an die Vorzüge der unübertrefflichen Gesammtleistung niederzuschlagen. Ob auf diesem Wege das italienische Opernhaus wieder ein Glanzpunct des Kunstlebens und zum Sammelplatz der eleganten Welt wird, was es zu sein längst aufgehört, wird die Zukunft lehren. Nur läßt sich, nach den jetzigen Musikzuständen Italiens zu urtheilen, in Bezug auf Tonschöpfungen aus diesem gesegneten Lande nichts Sonderliches erwarten, und woher ausgezeichnete neue Gesangshelden kommen sollen, ist auch nicht abzusehen.

Daß Hiller seinen Contrakt mit Lumley aufgegeben, steht fest. Obwohl er, so viel ich weiß, kein

anderweitiges Engagement eingegangen und sein Herz gar sehr an Cöln hängt, wird er doch den Winter in Paris zubringen.

A. Gathy.

Lesefrüchte auf dem Felde der musikalischen Literatur,

gepflückt und zubereitet
von
E. K.

Sechste, siebente und achte Frucht.
(Fortsetzung.)

Indem wir auf Das übergehen, was Hr. Hagen über das Drama und Wagner's Lohengrin sagt, stellen wir eine Bemerkung voran, die er erst am Schlusse seines ganzen Artikels macht und welche folgendermaaßen lautet: „Ich glaubte jetzt, wo man aus der Oper ein Drama machen will, auf die Unmöglichkeit einer solchen Procedur hinweisen zu müssen. Natürlich habe ich dabei nur andeutend verfahren können, denn sowie der Beweis dessen, daß die Verbindung von Wort und Ton für das Drama nicht nur eine Möglichkeit, sondern auch eine Nothwendigkeit ist, bereits das Schreiben mehrer Bände erfordert hat, ebenso muß eine vollständige Entwickelung des Gegentheils mindestens einen größeren Raum einnehmen, als diese Blätter gewähren können.“ Hr. H. will also „andeutend“ den gegentheiligen Beweis von dem führen, was Wagner in mehrbändigen Kunstschriften behauptet und — was die Hauptsache ist — durch lebensvolle Kunstwerke bekräftigt hat. Da erlaube er uns aber, ihm zu bemerken, daß er hier etwas unternimmt, was wir mit dem glimpflichsten Ausdrucke als höchst unpassend bezeichnen müssen: — Wagner, der Künstler, beweist durch Kunstwerke und mehrbändige Schriften, während Hr. H., der Politiker, mit „Andeutungen“ in einem „Journalartikel“ sich begnügt! Diese Partie steht doch wahrlich zu ungleich, und Hr. H. selber ist es, der sich dabei in den Nachtheil stellt: daher wird er es auch sich gefallen lassen müssen, daß man seiner Ansicht nicht eher ein wirkliches Gewicht beilegt, als bis er sie ausführlicher entwickelt und durch „Kunstwerke des Gedankens“ erläutert hat. Die Bemühungen und Erfolge eines Wagner auf künstlerischem und schriftstellerischem Gebiete beseitigt man nicht durch „Andeutungen in einer Zeitschrift!“

Sehen wir jetzt, was in Bezug auf Drama und Lohengrin Hr. H. andeutet! Da heißt es: „Ist denn die Sprache des Dichters nicht reich genug, das Gefühl in allen seinen Phasen und Nüancen zu schildern?“ Darauf antworten wir: Wohl ist sie reich genug, zu schildern, aber um Schilderung des Gefühls ist es uns gar nicht zu thun, sondern um das Gefühl selber, und dieses Gefühl selber zu geben, vermag die Wortsprache des Dichters nicht: dazu ist sie zu arm. — Da heißt es ferner: „Lohengrin ist kein Drama, sondern ein Stoff für die Novelle und noch dazu in sehr modernem Sinne. Was die Wagner'sche Bearbeitung anbetrifft, so wird man unmöglich Dieselbe als Etwas hinstellen wollen, das auch nur im Entferntesten ein besonderes Interesse einflößen könnte. Ein Dichter, der ein solches Gedicht veröffentlichen und nicht zugleich dabei bemerken würde, daß es nur Verse zu einer ebenfalls von ihm componirten Musik seien, wird höchstens in Dilettantenkreisen Beachtung finden. Der Text zu Lohengrin hat also an und für sich keinen hervorragenden Werth, und da er kein Drama ist, so wird er durch die hinzugetretene Musik noch viel weniger dazu gemacht werden können.“ Diese Behauptungen dürften Vielen gar sonderbar erscheinen, aber sie entspringen ganz consequent der schon früher von uns hervorgehobenen Grundansicht des Hrn. H. von einem zukünftigen „Kunstwerke des Gedankens“, bedingt durch den nach seiner Meinung unausbleiblichen Fortschritt der Menschennatur zu einer Gedankenherrschaft. Wir entgegneten hierauf bereits im Vorigen und können uns daher an dieser Stelle die Widerlegung jeder einzelnen Behauptung sehr wohl ersparen. Blos über die „Dilettantenarbeit“ des Lohengringedichtes sei uns eine Bemerkung gestattet. Hr. H. hat mit dieser Behauptung in seinem Sinne durchaus nicht Unrecht. Aber auch in diesem Punkte gehen wir selber noch viel weiter als er und behaupten in dem nämlichen Sinne, daß auch die Musik des Lohengrin, an und für sich und im Allgemeinen, bloße „Dilettantenarbeit“ ist. Wir bezeichnen damit, wie unser Gegner, jene gewisse Unfertigkeit, welche in den Opern Wagner's der Dichtung wie der Musik, jede für sich allein genommen, allerdings eigenthümlich ist. Bisher freilich gab man als Letztes, Wesentliches in der Oper die fertige Musik, und zur Ermöglichung dieser fertigen Musik mußten die Arbeit des Textdichters, wie die kritischen Anforderungen an dieselbe, auf das möglichst niedrige Maaß des ästhetischen Gehaltes herabgedrückt werden. Sollte jetzt die Sache sich umdrehen, so würden wir ein fertiges (Lese-) Gedicht erhalten für das wahrscheinlich die Hülfe der Musik ebenso überflüssig erscheinen dürfte, als gegenwärtig in der Mehrzahl unserer Opern der Text uns überflüssig erscheint: und damit wären wir denn glücklich bei dem „Gedankenkunstwerke“ des Hrn. H.

angelangt. Aber die Sache soll sich gar nicht umdrehen, wenigstens nicht im Sinne des Hrn. H.: — Text und Musik sollen nicht, jedes oder eines für sich allein, „fertig" sein, sondern sie sollen erst in ihrer Vereinigung ein anderes, neues Fertige bilden. Und dieß ist der Fall bei Wagner: daher die Eigenthümlichkeit seines Gesangmusikstyles, der nichts zu vergleichen ist, was bis jetzt in dieser Beziehung geleistet wurde; daher aber auch das Unfertige seines Textes und seiner Musik, sobald man Text oder Musik für sich allein nimmt und mit den ästhetischen Maaßstäben mißt, welche von den Producten einer Entwickelung einzelner Kunstarten hergenommen worden sind. Hr. H. deutet, wenn auch mit anderen Worten, dieß Alles ebenfalls an; aber da er bei seinen Andeutungen consequent immer nur von der vorgefaßten Idee eines zukünftigen „Gedankenkunstwerkes" ausgeht, so führen ihn diese Andeutungen richtig denn auch immer wieder auf sein Gedankenkunstwerk zurück, und alle übrigen Möglichkeiten sind für ihn gar nicht vorhanden. — Aber kennt denn Hr. H. den Lohengrin? wird man endlich streitesmüde fragen. Er hat diese Oper „im Clavierauszuge durchgesehen," wie er bekennt. Hier hören wir das Hohngelächter aller Derjenigen, welche die Opern Wagner's aus der Aufführung und damit den ungeheueren Unterschied zwischen der Wirkung dieser Aufführung und der „Durchsicht eines Clavierauszuges" kennen gelernt haben. Da haben nun also eine gute Anzahl sachverständiger und glaubwürdiger Männer in Journalberichten und anderen Schriften sich abgemüht, der deutschen Lesewelt von der ganz ungewöhnlichen und absonderlichen Wirkung einer Aufführung des Tannhäuser oder des Lohengrin zu erzählen; — da habe zuerst ich selber geschrieben, was man in Kolatscheck's Monatsschrift, Jahrgang 1850, Seite 300 nachlesen kann; — alsdann hat Adolf Stahr geschrieben: „Die Aufführung des Lohengrin hat mir den größten Eindruck gemacht, den ich noch je in meinem Leben durch eine musikalisch-dramatische Dichtung empfangen habe: sie war für mich ein Ereigniß; nicht einen Augenblick war ich von kritischer Regung ergriffen;" — hierauf hat Liszt geschrieben: „man glaubt an den heiligen Gral, wenn man am Schlusse der Oper das Theater wieder verläßt"; — ferner hat Robert Franz geschrieben: „ich glaubte während der ganzen Vorstellung ein Mitspielender und Mitsingender zu sein"; — endlich hat Brendel geschrieben: „man gehe nach Weimar, um sich selbst von der Herrlichkeit Dessen zu überzeugen, was im Lohengrin geleistet ist; es ist die höchste Unmittelbarkeit der Wirkung"; — und alle diese Schreibereien haben noch nicht hingereicht, um in einem gewissen Hrn. H. den so naheliegenden Gedanken zu erwecken, daß es denn doch eine ganz besondere Bewandniß mit der „Aufführung" so einer Wagner'schen Oper haben müsse, — eine Bewandtniß, über die man bei dem „Durchsehen ihres Clavierauszuges" keineswegs sich klar werden möchte. Es ist in der That schwer zu begreifen, wie selbst gescheute Leute durch rücksichtsloses Urtheilen über Dinge, von denen sie nur erst die alleroberflächlichste Kenntniß besitzen, sich muthwillig so starke Blößen geben können, wie eben Hr. H. Uns hat man früher zuweilen „anmaaßend" gescholten, wenn wir, ausgerüstet mit der umfassendsten Sachkenntniß, über Kunsterscheinungen von sehr zweifelhafter Beschaffenheit ein freies und starkes Wort sprachen. Wie aber muß man alsdann Hrn. H. nennen, der, selber kein Künstler, dem Künstler und den ungekannten Werken desselben mit Behauptungen und Kategorien zu Leibe geht, die entweder fixe Ideen des eigenen unfruchtbaren Gehirns oder im besten Falle dem ästhetischen Lehrbuche entnommen sind! Aber wie gesagt: Hr. H. ist keine „künstlerische", sondern eine „politische" Natur, und wenn es uns noch nicht gelungen sein sollte, dieß darzuthun, so müßte es uns doch mit der folgenden, letzten Anführung aus dem Artikel des Hrn. H. gelingen. Nachdem er nämlich vor der Wahl „sagenhafter, idyllischer und spukhafter Opernstoffe" (als von dem zukünftigen „Gedankenkunstwerke" zu weit abführend) gewarnt hat, fährt er fort: „Wollt Ihr das Volk aufrütteln, so führt ihm Stoff aus dem wirklichen Leben vor" u. s. w. Da haben wir den leibhaftigen „Politiker", der die Kunst nur da begreift, wo sie ihm zu politischen Zwecken dient, der daher auch an einen bestimmten und unmittelbaren Schaffensdrang im Künstler nicht glaubt, sondern im besten Falle menschenbildende Absichten beim Kunstschaffen ihm unterschiebt. Den Schöpfer einer 9ten Symphonie beurtheilt demnach Hr. H. blos nach den Regeln der Aesthetik, den des Lohengrin dagegen nach dem politischen Bedürfnisse einer freilich trübseligen Gegenwart. Wie sehr aber Wagner nur „künstlerische" Natur, wie gar nicht er das Gegentheil hiervon — „politische" Natur ist, das mag man gerade aus der Wahl seiner Opernstoffe entnehmen. Welche Natur nun in unserer Zeit die berechtigtere ist, die künstlerische aber die politische, darüber zu streiten dürfte in einem Kunstblatte kaum der rechte Ort sein: wir können uns hier blos für verpflichtet und berufen halten, den Künstler in seinem guten Rechte zu schützen.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Aus Frankfurt a. M. schreibt man uns: Sophie Cruvelli hat so eben ihre Gastspiele auf hiesiger Bühne beendet. Sie trat nur in italienischen Opern auf: Nachtwandlerin, Lucrezia, Adine und Norma, und wiederholte die beiden letzten. Die Urtheile, die ihr Gastspiel hervorrief, waren sehr verschiedener Art. Die Einen (natürlich die Majorität) waren entzückt von ihrer correcten Bravour, von ihrer sonoren Tiefe, überhaupt von ihrem brillanten Concertgesang, von ihrem dramatischen Spiel, ihrer schönen Figur, ihrem classischen Arm. u. s. w. Die Andern wollen meinen, in diesem Gesange wäre keine Seele, kein Adagio das zum Herzen spricht, kein höherer Adel des Ausdrucks; dieses ewig wiederkehrenden Passagenwesens, dieser nicht endenden Bravour, wenn auch mit Geschmack vorgetragen, würde man bald gewohnt; und was das Spiel anbelangt, so wäre dasselbe zu sichtbar auf Effect berechnet, als daß es erwärmen oder zünden könne; Diese sagen ferner, daß Signora Cruvelli Londonkrank sei, d. h. das englische Publikum, seitdem es die Sontag und die Lind gehört, wolle nur noch mit geschlossenem Munde Pianissimo gesäuselt haben, und: reiche nur der Sängerin den Lorbeer, die ein Gleiches vollbrächte. Theils aus Furcht nun, diesen Gentlemens und Lady's zu mißfallen, theils aus Ehrgeiz diese süße Manier noch zu überbieten, habe sich Sophie Cruvelli auf diesen Genre verlegt, und verläugne deshalb die schönste Naturgabe des Gesanges: den vollen Ton. Diese machen ihr aber auch zugleich ein Compliment, und sagen, daß sie ohnfehlbar so viel Genie besäße um ihren eigenen Weg zu gehen, sich eine neue Bahn zu brechen, und folglich nicht Ursache habe, ihr gesundes kernhaftes Gesangesmaterial einer fremden Manier, oder vielmehr einer fremden Nothwendigkeit unterzuordnen, und dabei ihre schöne Mailänder Stimme (wie einer ihrer Biographen sagt) zum Opfer zu bringen!

Noch Andere, und das sind die Prosaiker des Opernpublikums, finden es höchst sonderbar, daß Frl. Cruvelli als eine Deutschgeborne (aus dem preußischen Städtchen Bielefeld) auf deutschen Brettern, vor einem deutschen Publikum und von deutschen Collegen umgeben nur in italienischer Sprache singt, (daß alsdann dieses Publikum die neben ihr stehenden Elviren, Severe und Alfonso's auslacht, wenn sie auf ihrem eigenen Grund und Boden ihre ehrliche Muttersprache reden, ist ein neuer und kläglicher Beleg zur Naturgeschichte des Deutschen.) Diese finden es ferner sonderbar, daß Frl. Cruvelli z. B. als Rosine sich nur in ihren imponirenden Gesangspiecen zu bewegen für gut findet, und sonst nur wenig oder gar keinen Theil an der Handlung nimmt, auch allen verbindenden Dialog wegläßt; (wie ungerecht! soll sich etwa Frl. Cruvelli dem Gelächter Preis geben, wenn sie als Deutsche auf deutscher Bühne ihre Muttersprache spricht? und italienisch zu reden unter deutschen Collegen wäre zu gewagt, da man an eine babilonische Sprachverwirrung nur im Gesange gewohnt ist); oder finden e[illegible]erbar wenn Amina aus eigener Machtvollkommenheit ihr erstes Final-Duett ausläßt, oder doch Ursache ist, daß es Elvin streicht, weil er sich weigert, als deutscher Geliebter vis à vis der italienischen Schweizerin, lächerlich zu werden. Einer dieser Prosaisten (wahrscheinlich ein ehrlicher Spießbürger) wagte es sogar zu rechnen, und sagte zu seinem Nachbar: „Wenn wir aber doppelten Eingangspreis erlegen, dürfen wir denn da das Recht nicht in Anspruch nehmen, wenigstens eine ganze Oper zu hören, wenn wir uns auch sonst Manches, z. B. Punctationen, Transpositionen und dergleichen Unvermeidlichkeiten gefallen lassen? Wer bürgt denn dieser Dame dafür, daß nicht viele größtentheils nur dieses Duettes wegen, das uns von berühmten Vorgängerinnen ewig unvergeßlich bleiben wird, dieses Opfer gebracht haben? Ist denn keine Regie, kein Director, kein Kapellmeister da, der die Ordnung der Dinge überwacht und wieder herstellt?"

Der Nachbar zu dem der Prosaiker sprach, stieß ihn aber etwas unsanft in die Seite und antwortete: „das verstehen Sie nicht mein Lieber, denn sehen Sie ..... Sobald eine berühmte Prima Donna eine fremde Bühne betritt, so hört nicht allein alle Ordnung der Dinge auf, sondern sie verkehrt sich sogar, denn alsdann dirigirt die Dame das ganze Institut, und die Direction so wie der Kapellmeister sind ihr unterthänig. Es giebt nichts musikalisch Abnormes, daß sie sich nicht erlauben dürfte, und wehe dem Maestro di Capella der ihr nicht alles zu Willen thäte! die Johannes Kreißler leben nur in der Phantasie, und wer weiß ob selbst Diese — gäb' es Dergleichen — gegen solche unbedingte Willkühr ankämpfen könnten, ohne als Märtyrer für ihre Ueberzeugung zu fallen. Wenn man die Gefälligkeit hat für das Lumpenhonorar von 700 Gulden pro Abend zu singen, (frühere Coriphäen erspielten deren tausend) so müssen wir dagegen so billig sein, auch unsere Ansprüche zu beschränken." ... „„So? das wußte ich nicht"" sagte der profane Rechner. „„aber es wird mir unter sothanen Umständen wenigstens erlaubt sein künftig zu Hause zu bleiben?"" .... „das steht Ihnen frei" erwiederte der Nachbar, „denn der Despotismus einer Prima Donna die Gastrollen giebt, erstreckt sich nur auf die Bühne, welche sie als ihr erbliches Reich, oder auf ihre Collegen, welche sie als ihre unterthänigen Diener betrachtet" u. s. w.

Ich selbst enthalte mich meines eigenen Urtheils über Frl. Cruvelli, und überlasse es dem Leser aus diesen verschiedenartigen Meinungen und Stimmungen sich ein Resumé zu ziehen.

Die romantische Oper „Aurelia" von Conradin Kreutzer mit Buch von Carl Gollmick wurde gestern am 13ten Oct. zum ersten Mal und zwar mit entschiedenem Beifalle auf der Frankfurter Bühne gegeben. Jede Nummer ohne Ausnahme und selbst die Chöre wurden rauschend applaudirt, die Hauptpersonen mehrmals und am Schlusse das ganze Personal gerufen. Besonders hervorragend waren: Beck (Dobroslaw) Frl. Hoffmann (Olfriede) und Herr Caspari (Almarich). Die Rollen des Kowar, Milos, Jacko und der Liwa waren durch

die HH. Detimer. Kahle, Meinhold und Frl. Werie sehr vortheilhaft besetzt, und selbst die kleinen Rollen der beiden Räuber (die HH. Leser und Wieser) machten Glück. Wahrhafte Sensation aber erregte Frau Anschütz-Capitain als Aurelia, durch ihren ergreifenden Gesang und ihr vortreffliches Spiel. Das Haus war wohl besetzt, obgleich die Einnahme für den Pensionsfond bestimmt war. Da diese Oper bekanntlich auch in Darmstadt und Cassel gefallen, so sieht das Werk eines deutschen Componisten wieder einmal einer Zukunft entgegen. Mit besonderem Vergnügen theilen wir Ihnen, und hierdurch der Wittwe des verstorbenen, der Kunst leider zu früh entrissenen deutschen Meisters, diese angenehme Nachricht mit.

***

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Schulhoff ist im Begriff eine Kunstreise durch Rußland anzutreten.

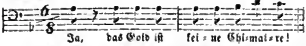
Frau de la Grange hat bei ihrem Gastspiel in Brünn wenig angesprochen. Die Sängerin soll von den Folgen der großen Feuersbrunst, welche auch ihre Wohnung bedrohte, sehr angegriffen gewesen sein.

In Frankfurt a. M. ist jetzt eine Mad. Dreifuß aus Paris angekommen, welche sich mit einem neuen Instrumente produciren will. Dasselbe soll der Physharmonika ähnlich sein.

H. Marschner hat die erbetene Entlassung vom König von Hannover nicht erhalten. Es sind ihm vielmehr 400 Thlr. an Gehalt zugelegt, auch seine Stellung für eine lebenslängliche, unkündbare erklärt worden. Uebrigens bleibt aber Alles beim Alten, auch die Anordnungen des Concertmeisters Heitmesberger, welche sich als „zweckmäßig und heilsam" herausgestellt haben. Marschner ist auf diese Bedingungen eingegangen!

Da sich der Text zu einer gewissen Stelle im ersten Finale der Oper: Robert der Teufel, immer mehr und mehr als unzeitgemäß herausstellt, so erscheint es als eine unabweisliche Nothwendigkeit, daß Herr Meyerbeer in der Partitur genannter Oper ein gewisses Viertel in zwei Achtel theilen möge. Die bezügliche Stelle würde dann folgende Gestalt annehmen:

Bertram.



Frau v. Marra-Vollmer hat für diesen Winter ein Engagement an der Leipziger Bühne angenommen.

Zum Besten einer verarmten Familie fand am 17. Octbr. eine musikalisch-declamatorische Matinée im Saale der Berliner Singacademie statt. Es betheiligten sich dabei Hr. Döring und Frau Hoppé, die Sängerinnen Frl. Westerstrand und Frl. Günther, sowie Hr. Dr. Kullack, C. M. Hubert Ries und Hr. Louis Ries.

Musikfeste, Aufführungen. Zu dem Geburtstage des Königs von Preußen wurde in der Berliner Singacademie ein salvum fac regem von A. W. Bach und eine Cantate von J. Schneider, Text von Kornemann, aufgeführt.

Am 20. d. M. fand in der Garnisonskirche in Berlin die 100. Aufführung des Hausmann-Schneiderschen Gesangs-Institutes zu wohlthätigen Zwecken unter der Leitung des MD. J. Schneider statt. Man hatte dieß Mal die Schöpfung gewählt.

Neue und neueinstudirte Opern. Nicolai's Oper: „Die lustigen Weiber von Windsor" hat in Wien trotz glänzender Ausstattung nicht angesprochen.

Die erste Novität der Münchener Opernsaison war Nebucadnezar von Verdi. Die Oper hat sehr gefallen:

H. Dorn arbeitet gegenwärtig an einer großen Oper: „Die Nibelungen", zu welcher ihm der Schauspieler Gerber den Text geliefert hat.

Der Vampyr von Marschner wird bei der k. Bühne in Berlin einstudirt.

Als Festoper zu des Königs Geburtstag wurde in Berlin Mozart's Titus mit den Originalrecitativen gegeben.

Lortzing's „Undine" ist bereits zweimal mit glänzender Ausstattung und vielem Erfolg im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Scene gegangen.

Von Gade wird demnächst (wie man sagt) eine Oper: „Die Braut von Louisianna", Text von A. Schrader, auf mehreren deutschen Theatern gegeben werden. In Kopenhagen wird sie bereits einstudirt.

Vermischtes.

Von den in Folge des Preisausschreibens aus Wien eingegangenen 74 Messen ist keine einzige des Preises würdig befunden worden. Elf konnten wegen Formfehlern bei der Einsendung keine Berücksichtigung finden.

Während der ersten französischen Revolution wurden bekanntlich auch Gratisvorstellungen in den Pariser Theatern gegeben. In der großen Oper entstand plötzlich in einer solchen Vorstellung während eines Quartetts ein fürchterlicher Lärm. Das Publikum schrie: à bas les aristocrates — à la lanterne etc. Die Sänger wußten in ihrer Angst nicht, was das zu bedeuten habe, bis einer von ihnen vortrat und die erzürnten citoyens fragte, was sie wünschten. Da rief ein Fleischer aus einer der ersten Logen, daß die Sänger das Volk betrügen wollten; sie sängen zusammen, um schneller fertig zu werden, weil es eine Gratisvorstellung sei. „Singe Jeder einzeln, Ihr Aristokraten — fuhr der Sprecher fort — sonst werdet Ihr ohne Weiteres gehängt."

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen ꝛc.

Jul. Mühling, Op. 12. Der 24ste Psalm für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von 1 Flöte, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Violoncell und Contrabaß. Magdeburg, Heinrichshofen. Singstimmen mit Part. 25 Sgr., Orchesterstimmen 1 Thlr. 7½ Sgr., Partiepreis à 3 Sgr. pro Bogen.

Da uns von diesem Werke nur die Gesangsstimmen vorliegen, so können wir uns, wenn auch in der zweiten Baßstimme die übrigen als Partitur beigegeben sind, bei dem Mangel einer Orchesterpartitur kein genügendes Urtheil über dieses Werk verschaffen, und müssen uns daher auf eine einfache Anzeige beschränken.

G. B. Pergolese, Stabat mater. Vollständiger Clavierauszug nach der Instrumentation von Alexis Lvoff. Berlin, Schlesinger. 2 Thlr.

— — —, Dasselbe. Die vier Chorstimmen. Ebend. à 5 Sgr.

So viel man aus einem Clavierauszug sehen kann, ist die vorliegende Bearbeitung des alten berühmten Werkes als gelungen zu bezeichnen. Es ist durch sie das Werk unserer Zeit und dem allgemeineren Verständniß bedeutend näher gerückt, ohne daß der darin wehende katholisch-gläubige Geist wäre beeinträchtigt worden. Lvoff hat es hier verstanden eine sehr gefährliche Klippe zu vermeiden, und es verdient daher neben seiner Geschicklichkeit und seinem Verständniß auch die Pietät gegen den alten Meister die vollste Anerkennung. Für Freunde classischer Musik wird diese Bearbeitung von großem Interesse sein. Hoffen wir, daß das so selten gehörte Werk in dieser unseren modernen Kunstanschauungen mehr entsprechenden Form bald eine neue Zierde des gegenwärtigen Kirchenmusikrepertoires werden möge.

Sion. Sammlung classischer geistlicher Gesänge für die Altstimme und Pianoforte. Herausgegeben von Carl Klage. Nr. 45. Rosetti, Arie aus dem Oratorium „der sterbende Jesus". Nr. 46. Hasse, Arie aus La conversione di St. Agostino. Nr. 47. Händel, Aria nell' Ezio. Berlin, Schlesinger. Nr. 45. 5 Sgr. Nr. 46 u. 47. à 10 Sgr.

Wir haben schon früher zu mehreren Malen dieser werthvollen Sammlung und der künstlerischen Auswahl der einzelnen Nummern derselben gedacht, und können auch bei vorliegenden Heften dasselbe sagen. Nur mit der Aufnahme der Händel'schen Arie in diese Sammlung können wir uns nicht einverstanden erklären. Es ist dies ein Arrangement der von dem Sänger Marchesi allenthalben mit so vielem Beifall gesungenen Arie aus der Oper Ezio; Text und Musik sind durchaus weltlich, wie kommt sie also unter diese geistlichen Arien?

J. Otto, Hymnus nach dem 113ten Psalm von Ch. Ch. Hohlfeldt für vierstimmigen Männergesang. Leipzig, Bomnitz. 1 Thlr. 12½ Ngr. Partitur allein 17½ Ngr. Stimmen 25 Ngr.

Ein zu seinem Zwecke sehr brauchbares Musikstück, in dem zwar wenig Neues und Originelles geboten ist, das aber bei der fließenden und sachkundigen Führung der Stimmen und bei dem großen Geschick, mit dem es der Componist angelegt und ausgeführt hat, gewiß bald Eingang und Beliebtheit bei kleineren Kirchenchören finden wird.

Theatermusik.

Arrangements.

G. Meyerbeer, Ouverture de l'Opéra Vielka — Ein Feldlager in Schlesien — pour le Piano. Zum Concertvortrage arrangirt von A. H. Ehrlich. Berlin, Schlesinger. 25 Sgr.

Vorliegendes Arrangement ist sehr geschickt und brillant, doch nur für Spieler von vollendeter technischer Fertigkeit berechnet. Von einem solchen vorgetragen wird dies im Orchester äußerst wirkungsvolle Musikstück auch für Pianoforte nicht ohne Interesse sein.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente und Pianoforte.

R. Würst, Op. 25. Zwei Romanzen für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. 20 Sgr.

Ein empfehlenswerthes Werkchen, in dem sich ein tüchtiges Streben und Gewandtheit in Behandlung der Mittel zeigt. Die Violine ist einfach gehalten, so daß sich auch mittlere Spieler, wenn sie nur gut aufzufassen verstehen, an den Vortrag dieser Romanzen wagen können. Das Pianoforte tritt zwar nur begleitend auf, doch ist diese Begleitung originell und bewegt sich, ohne gesucht zu sein, nicht blos in den gewöhnlichen altergebrachten Figuren. Der Inhalt ist

äußerst ansprechend und frisch, und diese Musikstücke erheben sich daher weit über viele andere derartige Compositionen.

H. Wichmann, Op. 16. Sonate für Violine und Pianoforte. Berlin, Trautwein (Guttentag). 1 Thlr. 20 Sgr.

J. J. Bott, Op. 15. Drei kleine Tondichtungen für Violine und Pianoforte. Offenbach, André. 1 Fl. 48 Kr.

Für Pianoforte.

C. Löwe, Op. 47. Der Frühling. Eine Tondichtung in Sonatenform für das Pianoforte. Neue Auflage. Berlin, Schlesinger. 1$\frac{1}{6}$ Thlr.

Die Nothwendigkeit einer zweiten Auflage spricht für die Beliebtheit dieses allerdings sehr ansprechenden, wenn auch bezüglich des Instrumentalen einen früheren Standpunkt einnehmenden Werkes. Die etwas stark aufgetragenen Farben in der hier vielleicht nothwendigen Tonmalerei wollen jetzt, namentlich bei Pianoforte-Musik, nicht mehr recht gefallen, doch zweifeln wir nicht daran, daß es auch gegenwärtig noch Verehrer dieser Art von Musik giebt, denen diese neue Auflage willkommen sein wird.

Rich. Haberland, Op. 2. Sonate für das Pianoforte. Leipzig, Whistling. 20 Ngr.

J. Schäffer, Op. 2. Phantasie-Variationen für das Pianoforte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 25 Ngr.

Lieder und Gesänge.

H. Truhn, Op. 101. Der Mutter Trost. Dichtung von Tennyson, übersetzt von Dr. Herzberg. Für Mezzosopran mit Pianoforte. Berlin, Schlesinger. 12$\frac{1}{2}$ Sgr.

— —, Op. 102. Drei Lieder: Des Kindes Grab, Wiegenlied, Die Echos, für Mezzosopran mit Pianoforte. Ebend. $\frac{1}{2}$ Thlr.

Der bekannte und beliebte Componist giebt in diesen beiden Werkchen gute und ansprechende Lieder, welche sich sowohl in Bezug auf den Gesang, als die Begleitung weit über die große Menge ähnlicher Compositionen erheben und deshalb Freunden besserer Gesangsmusik zu empfehlen sind. Ersteres Werkchen ist Frl. Johanna Wagner, letzteres dem englischen Dichter Tennyson gewidmet.

G. Wöhler, Op. 14. Romanzen und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, Trautwein (Guttentag). Nr. 1, 3—6. à 7$\frac{1}{2}$ Sgr. Nr. 2. 5 Sgr.

Th. Twietmeyer, Op. 5. Acht Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

A. Wehner, Op. 5. Sechs Gedichte von Kopisch, Prutz und J. v. Bodenberg, für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Cassel, Luckhardt. 22$\frac{1}{2}$ Sgr.

Duetts, Terzetts 2c.

J. C. Leonhard, Op. 6. Fünf Gesänge für zwei weibliche Stimmen mit Begl. des Pianoforte. Dresden, Brauer. 25 Ngr.

Es ist dieses Werk schon vor längerer Zeit bei Rotter in Dresden erschienen und jetzt in einen anderen Verlag übergegangen, weshalb wohl eine einfache Anzeige der sehr empfehlenswerthen Lieder genügt.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

C. Kuntze, Op. 16. Muttersprache, Mutterlaut, von M. v. Schenkendorf, für vierstimmigen Männerchor. (Preiscomposition.) Berlin, Schlesinger. Partitur und Stimmen $\frac{2}{3}$ Thlr., Stimmen einzeln à 2$\frac{1}{2}$ Sgr.

Eine gute und wirkungsvolle Composition ernsterer Gattung, die auch ihrer Gesangsmäßigkeit und leichten Ausführbarkeit wegen Gesangvereinen zu empfehlen ist.

Aug. Schäffer, Op. 38. Im Wald. Heiterer vierstimmiger Männergesang. Berlin, Schlesinger. $\frac{1}{2}$ Thlr.

Ein ansprechendes Lied, in dem der Componist zwar nicht viel Neues giebt, was er jedoch giebt, ist in hübscher und stimmengerechter Form, und deshalb wird diese Kleinigkeit Gesangvereinen willkommen sein.

J. Otto, Sechs Lieder für vier Männerstimmen. Leipzig, Bomnitz. 1 Thlr. 15 Ngr. Partitur 10 Ngr., Stimmen 25 Ngr.

Diese sechs Lieder sind: Frühlings-Aufruf von C. Gärtner, Weinsagen vom Meistersänger Rosenblut, 's sind ja nur Spatzenlieder, Nachtbild, Treue Liebe, das alte Lied von C. Gärtner. Den zahlreichen Verehrern des fruchtbaren Componisten werden diese mit vielem Geschick geschriebenen, wenn auch wenig Hervorstechendes bietenden Gesänge willkommen sein. Im Ganzen unterscheiden sie sich wenig von den übrigen derartigen Werken Otto's, und namentlich bewegen sich die komischen Inhalts sehr oft in einer Sphäre, welche der echten und edlen Kunst zu fern liegt, als daß diese hier zu einem erfreulichen Gedeihen kommen könnte, selbst wenn der Componist ein immerhin nicht unbedeutendes Talent mitbringt.

Instructives.

Für Pianoforte.

Ed. Biehl, Op. 7. Funfzig leichte melodische Etüden für das Pianoforte in stufenweiser Fortschreitung für vorgerückte Schüler. Heft 2. Hamburg, Niemeyer. $\frac{1}{2}$ Thlr.

Wir haben bereits bei Erscheinen des ersten Heftes dieser Etüden lobend gedacht, und können das dort Gesagte auch bei dem zweiten Hefte wiederholen. Ansprechende Me-

lodien, zweckmäßige Fortschreitung und guter Fingersatz zeichnen auch die dreizehn in diesem Hefte enthaltenen Stücke aus.

Jul. Weiß, Op. 29. Kleine Phantasien über italienische und deutsche Volkslieder für Pianoforte ohne Octavenspannung mit Fingersatz. Berlin, Trautwein (Guttentag). Nr. 1—6. à 10 Sgr.

Zur angenehmen und nützlichen Unterhaltung für Anfänger, die noch keine Octave spannen können, aber doch schon einige Fortschritte gemacht haben, sind diese kleinen Musikstücke zu empfehlen. Die Bearbeitung der Volksweisen zeigt den erfahrenen Lehrer.

Jul. Weiß, L. v. Beethoven's berühmteste Compositionen für junge Pianisten mit Fingersatz und ohne Octavenspannung bearbeitet. Berlin, Schlesinger. Liefg. I. Nr. 1—6. à 7½ Sgr.

Diese Sammlung enthält: Andante und Variationen aus der Sonate Op. 47, Finale der ersten Symphonie, Allegretto und Variationen aus dem Trio Op. 11, Trauermarsch aus der Sonate Op. 26, Finale des Trio Op. 1. Nr. 2. und Allegro aus der Sonate Op. 12. Wenn wir uns auch nicht ganz damit einverstanden erklären können, daß Bruchstücke von Meisterwerken ersten Ranges eines guten Theils ihres instrumentalen Schmuckes entkleidet werden, um der Clavier spielenden Jugend als Uebungsstücke zu dienen, so ist bei vorliegenden Arrangements doch die Geschicklichkeit anzuerkennen, mit der sie gemacht sind und welche den im Technischen wohlerfahrenen Lehrer bekundet.

C. Czerny, Op. 821. 160 kurze achttactige Uebungen zur schnellsten Erlernung der nothwendigsten Figuren und Passagen, so wie zur Förderung des Prima-vista-Lesens, für das Pianoforte. Berlin, Schlesinger. Liefg. I u. II. à ⅔ Thlr. 4 Lieferungen in einem Bande compl. 2⅓ Thlr.

Der fleißige Componist, der so vieles Gute im Fache des Instructiven geliefert hat, giebt in diesem Werke abermals sehr brauchbare und zweckmäßige Uebungsstücke, die wir hiermit Lehrern und Lernenden bestens empfehlen wollen.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Lieder und Gesänge.

H. Henkel, Op. 4. Fünf Lieder für eine Alt- oder Mezzosopran-Stimme mit Begl. des Pfte. Offenbach, André. 1 Fl.

— —, Op. 8. Vier Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pfte. Ebend. 1 Fl.

Stehen diese Lieder auch keineswegs auf einer künstlerisch hohen Stufe und macht sich hin und wieder das Dilettantische etwas bemerkbar, so ist doch die Einfachheit und Natürlichkeit in Behandlung der Singstimme bei ihnen anzuerkennen. Man findet in ihnen nicht jene widerliche, gespreizte Salonsentimentalität, die ihre innere Hohlheit durch erzwungene und unberechtigte Künsteleien zu verdecken sucht. Der Componist spricht seine Gedanken und Gefühle naturgemäß und ohne alle unnöthigen Umschweife aus, und wenn seine Ideen auch nicht von großer Bedeutung sind, so ist doch bei dieser Gattung von Musik jene Einfachheit schon ein großer Vorzug. Das Pianoforte bewegt sich fast durchgehend nur in Begleitungsfiguren, die allerdings wenig neu und noch weniger originell sind. Dilettanten, die blos singen, um sich von des Tages Last und Mühe zu erholen, werden hinlängliches „vergnügliches Element" in diesen Liedern finden. Da es aber doch auch „solche Käuze" geben muß, so ist es immer besser, sie greifen nach Liedern, wie die vorliegenden, als daß sie über die Erzeugnisse der Liederfabrikanten wie Proch, Krebs, Gumbert ꝛc. gerathen.

Intelligenzblatt.

Zweiter Abschnitt. Theorie der Composition in 15 Capiteln.

1) Von den Elementen der Tonsetzkunst. 2) Definition des Wortes: Contrapunct. 3) Von den fünf Gattungen des einfachen Contrapuncts. 4) Beispielsammlung dazu; zweistimmig. 5) Von der ersten Gattung des dreistimmigen, einfachen Contrapunctes. 6) Von der zweiten Gattung. 7) Von der dritten Gattung. 8) Von der vierten Gattung. 9) Von der fünften Gattung. 10) Von der ersten Gattung des vierstimmigen, strengen, einfachen Contrapunctes. 11) Von der zweiten Gattung. 12) Von der dritten Gattung. 13) Von der vierten Gattung. 14) Von der fünften Gattung. 15) Beispielsammlung zum freien Satze.

Dritter Abschnitt. Fugenlehre in 12 Capiteln.

1) Von der Nachahmung. 2) Von der zweistimmigen Fuge. 3) Von der dreistimmigen Fuge. 4) Von der vierstimmigen Fuge. 5) Von der Choralfuge. 6) Vom doppelten Contrapuncte in der Octave. 7) Vom doppelten Contrapuncte in der Decime. 8) Vom doppelten Contrapuncte in der Duodecime. 9) Beispielsammlung über alle drei Gattungen des doppelten Contrapunctes. 10) Von der Umkehrung. 11) Von den Doppelfugen. 12) Vom Canon.

Anhang: Fragmente. — Notaten zu Gesangs-Compositionen. — Vom Recitativ. — Andante und Allegro für zwei Violinen und Violoncell.

Die zweite Abtheilung enthält:

1) Biographie Beethoven's von Ritter von Seyfried. 2) Beethoven's Seelenleben. 3) Beschreibung der feierlichen Beerdigung Beethoven's. 4) Taufschein. 5) Testament Beethoven's. 6) Beschreibung der Todtenfeier zu Ehren Beethoven's. 7) Systematisches Verzeichniss sämmtlicher Werke Beethoven's. 8) Verzeichniss seines Nachlasses. 9) Charakterzüge und Anekdoten. 10) Briefe, verbürgte, (Briefwechsel). 11) Beethoven's Neider und Gegner damals. 12) Kritiken gegen ihn. 13) Vertrag der Fürsten: Rodolph, Lobkowitz und Kinsky mit Beethoven wegen Pension. 14) Leichenbegängniss und Trauergesang bei demselben von Ritter von Seyfried. 15) Beethoven's Todtenfeier in Wien. 16) Reden und Gedichte bei seinem Tode von: Grillparzer, Zedlitz, Seidl, Fonqué, Castelli u. s. w. 17) An Beethoven's Grabe von Caroline Leonhardt Pierson, geschrieben 1835. 18) Nekrolog Beethoven's von Rochlitz. 19) Trauerklänge bei Beethoven's Grabe. etc. etc.

Die artistischen Beilagen zu obigem Werke bestehen in: 1) dem Stahlstichportrait nach der berühmten Kriehuberschen Zeichnung, 2) einem Aufsatze (Facsimile) von Beethoven's eigener Hand, 3) Abbildung der Medaillen, welche auf Beethoven in Wien und Paris geschlagen, 4) Beethoven's Grabstein auf dem Friedhofe bei Wien, 5) Beethoven's eigenhändige Skizze der Adelaide, 6) Beethoven's Denkmal in Bonn, 7) Abbildung von Beethoven's Geburtshaus in Bonn, 8) Abbildung des Hauses in Wien, in welchem Beethoven verstarb.

Preis für das vollständige Werk: geh. 4 Thlr., elegant in Leinen geh. 4½ Thlr. — dasselbe Werk in englischer Sprache, geh. 5½ Thlr.

Dies Werk des grossen unsterblichen Meisters ist gleich wichtig und von dem spannendsten Interesse für jeden Musiker und gebildeten Dilettanten. Der berühmte Ritter von Seyfried hat sich um die Herausgabe desselben ein grosses Verdienst erworben, sein hochgeachteter Name giebt Bürgschaft für die treue und gewissenhafte Ueberlieferung der Beethoven'schen Arbeiten.

Verlag von **Schuberth & Co.**
In Hamburg, Leipzig und New-York.
Zu beziehen durch jede Buch- u. Musikalienhandlung.

L. Spohr's neuestes grosses Orchester-Werk.

In unserm Verlage erscheint zur Michaelis-Messe Spohr's neunte Sinfonie unter dem Titel:

Die Jahreszeiten.

Sinfonie für grosses Orchester in 2 Abtheilungen.

Die erste enthaltend: der Winter, Uebergang zum Frühling, der Frühling; die zweite: der Sommer, Einleitung zum Herbste, der Herbst.

In Partitur und in Orchesterstimmen, Op. 143.

Dies geistreiche grossartige Werk des berühmten Meisters kam in vorvoriger Oster-Messe in Leipzig zum ersten Male im Gewandhause zur öffentlichen Aufführung und zwar in einem Concerte, welches zu Ehren des Grossmeisters von den zur Zeit wegen R. Schumann's Genovevа-Aufführung sich in grosser Anzahl aus ganz Deutschland versammelten berühmten Künstlern veranstaltet worden. Das Werk wurde unter Spohr's eigner Leitung von dem weltberühmten Gewandhaus-Orchester ohne Probe, prima vista, glänzend executirt, und der Beifall war ein stürmischer. Die zahlreich versammelten Verehrer Spohr's, zu denen auch die Elite der Leipziger Musikfreunde gezogen, haben dies neueste Werk als eines der merkwürdigsten bezeichnet, welches überhaupt seit einem Decennium in der Musik-Literatur erschienen, — ja es soll eines der vorzüglichsten und genialsten Tondichtungen sein, welche Spohr je geliefert. Der Grossmeister ist hier in einer Frische, Jugend und Originalität erschienen, welche in dem Maasse und in der Fülle noch in keinem seiner frühern Werke angetroffen.

In 2ter Auflage ist erschienen und sofort zu haben:

Spohr's Doppelsinfonie für 2 Orchester

in 3 Ausgaben: in Partitur, in Orchesterstimmen und für Piano à 4 ms.

Im Frühjahr erschien neu:

Spohr, 5. Trio für Piano, Violon et Violoncelle.

Op. 142.

Die ersten 4 Trios und ein Pianoquintett sind ebenfalls in unserm Verlage erschienen und sofort zu haben.

Schuberth & Co.,
Hamburg, Leipzig und New-York.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 18. Den 29. October 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.*)

Fünfter Brief.

Naturstimmen.

> Wo ist wohl die Musik? In der Luft?
> Auf Erden? — — —
> Dies ist kein sterblich Thun; der Ton gehört
> Der Erde nicht. — —
> Shakespeare (Sturm).

Man glaubt wohl oft, die unorganische Natur sei stumm und todt; sie erhalte erst Leben und Sprache durch die organische Welt, die

> Der Luft, dem Wasser, wie der Erden
> In tausend Keimen sich entwindet.

Aber es giebt eine Sprache der Elemente: die Töne! Der Ton ist für Alle auf der Erde, der Klang aber für das Individuum, das seine Rechte in der Welt der Elemente so gut zu wahren weiß, als unter den fühlenden Wesen.

Diese Elementarstimmen der unorganischen Natur sind geheimnißvoll in ihrem Ursprung, räthselhaft in ihrer Erscheinung. Von keiner Menschenhand erregt und von keiner erreicht, entstehen sie scheinbar zufällig und verschwinden geisterhaft. Sie sind es, die vom Anfang an da waren und „mit dem Geist Gottes über den Wassern schwebten", das Walten der Natur nach dem ewigen Gesetze: „Bewege Dich", laut verkündend. Sie erscheinen als die Ausnahmen von der Regel im Sinne der modernen Tonerregung, aber dennoch sind sie die Grundpfeiler unserer Tonkunst, weil diese Urtöne der Schöpfung den Menschen zuerst anregten, sie nachzuahmen in Wort und Ton. Und

---

*) Die längere Pause in der Fortsetzung der akustischen Briefe wurde vom Verfasser nicht ohne Absicht unternommen. Da ihm, aus Liebe zum Gegenstand, daran liegt, gelesen und verstanden zu werden, und er wohl weiß, daß die Darstellungsweise eben so, wie der Gegenstand selbst, für oder gegen den Zweck einnehmen kann, so war vor Allem nöthig, sich durch Urtheile der Leser belehren zu lassen, ob man die Briefe überhaupt in der bisherigen Weise fortsetzen solle.

Die Urtheile sind verschieden genug ausgefallen. So gern der Verfasser alle Wünsche berücksichtigen und alle Mängel beseitigen möchte, kann er es da nicht, wo die Wünsche gegen seine innerste Ueberzeugung oder gegen den Plan des Ganzen gerichtet sind. Andererseits sind ihm Worte der Anregung und Aufmunterung zugekommen, welche zu Gunsten der Sache über die Mängel freundlich hinwegsehen und zur Fortsetzung auffordern. Diesen Stimmen giebt der Verfasser um so lieber nach, als sie ihm beweisen, daß dieser erste Versuch, die Akustik populär zu behandeln, nicht ganz ohne Erfolg bleiben dürfte.

Herrn Louis Köhler in Königsberg, unbekannter Weise, einen freundlichen Gruß und Dank. Die von ihm angeregte Frage wird nächstens ausführlich behandelt werden. Es wäre höchst erwünscht, wenn recht oft und viel gefragt würde, damit der Verfasser in den Sinn und Wunsch der Leser tiefer einzugehen vermöchte. —

so sind diese Klänge, die schon an der Wiege des Menschengeschlechtes ertönten, sein Freund und Lehrer geworden. Sie wurden verknüpft mit den Weissagungen, verherrlicht in den Dichtungen, wiederholt auf den Instrumenten jener mystischen Zeit, wo der junge Mensch, eng verbunden mit der Natur, der Sprache seiner Mutter noch gläubig lauschte.

Viele dieser Töne scheinen verhallt und die noch vorhandenen üben ihren alten Zauber nicht mehr. Waren diese Naturstimmen nie lauter und häufiger, als jetzt? Oder ist der Mensch, der sich von der Natur entfernte, ein Anderer geworden?

Sei es — sagt unser Altmeister Schubert *) — daß der Geist des ersten Menschen, empfänglicher und abhängiger von der Gewalt der Natur, ein Instrument war, auf welchem der Geist der Natur seine ewigen Harmonien spielte; — oder sei es, daß die Natur, noch in der Kraft der eben vollendeten Schöpfung, einer tieferen Einwirkung auf ihr letztes Werk, den Menschen, fähig war, und daß so der Zusammenhang zwischen Beiden inniger war: es hat entweder der vollendetere Mensch sich jener Obergewalt mehr entzogen, oder er wurde allmählig auf seine eigene Kraft zurückgewiesen und zur Selbstständigkeit genöthigt, weil die Gewalt jenes höheren Einflusses der veraltenden Natur abnahm.

Damals, wo unter den Polen noch eine tropische Vegetation wucherte und Riesenthiere der Vorwelt die Elemente bevölkerten; wo Erdtheile sich hoben und senkten und die Vulkane ihre zerstörende Arbeit vollendeten: war die Atmosphäre von einem Einfluß und einer Ausdehnung, die sie längst nicht mehr besitzt. Aus ihrer Wechselwirkung mit dem Festen und Flüssigen sehen wir noch jetzt die ersten Anfänge des Thier- und Pflanzenlebens sich entwickeln, und durch den Athmungsproceß sich erhalten. Dies läßt eine viel vollkommnere und wirksamere Thätigkeit der Atmosphäre bei dem ersten Entstehen der organischen Körperwelt voraussetzen, einem Schöpfungsact, der uns wohl ewig geheimnißvoll und unerklärlich bleiben muß.

Die Naturphilosophie **) nennt die Atmosphäre das Mittelglied einer beständigen Wechselwirkung zwischen unserem Planeten und den anderen Weltkörpern. Wie der Mond und die Sonne noch jetzt einen sichtbaren Einfluß auf die Veränderungen des Luftkreises habe, so müsse der Einfluß, selbst der entfernteren Planeten, früher bei einem viel empfänglicheren Zustande des Luftkreises viel merklicher gewesen sein.

*) Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft von G. H. v. Schubert. 4te Auflage.

**) H. v. Schubert, a. a. O. Seite 37 ff.

Einige Planeten unseres Systems, deren Beschaffenheit dem Urzustande des unsrigen noch nahe zu sein scheint, geben noch jetzt ein Beispiel von so heftigen Bewegungen in ihrer Atmosphäre, welche die mittlere Geschwindigkeit des Schalles bei uns um das Sieben- bis Elffache übertreffen, während die heftigsten Bewegungen in unserem jetzigen Luftkreise zwölf bis dreizehn Mal langsamer sind, als der Schall *).

Es ist wahrscheinlich, daß in jenem Zustande der Erde, welcher dem jetzigen des Jupiter näher stand, Bewegungen in der Luft vorhanden waren, die an Geschwindigkeit dem Schalle wenigstens gleich kamen. Dann ist die Frage — sagt Schubert — nicht ungereimt, ob nicht das, was jetzt als Sturm mit einem rohen und unorganischen Laut erscheint, damals als wirklicher Ton vernommen worden sei und ob nicht die alten Sagen von der Harmonie der Sphären, von den Tönen des Universums wirklich einige Wahrheit enthalten.

Hieraus würde dann begreiflich, warum Astronomie unter den Wissenschaften, Musik unter den Künsten die Aelteste sei. Der Rhythmus der Bewegungen der Welten, wie er sich in der Bewegungen der Atmosphäre abspiegelte, habe der Mensch zuerst nachgesprochen, und, hierdurch eingeweiht in das harmonische Gesetz des Ganzen, habe sein Gemüth den Zusammenhang der Naturereignisse und die Beziehung der einzelnen Dinge auf das Ganze erkannt. Auf diese Weise sei die älteste Naturweisheit, die Musik und die Sprache durch unmittelbare Offenbarung der Natur an den Menschen entstanden.

Wenn wir auch diese anregende und geistreiche Hypothese auf sich beruhen lassen müssen, da sie keine directen Beweise für sich hat, so finden wir doch manches Zeugniß, welches für jene Meinung zu sprechen scheint, im fernsten Alterthum wie auch in unseren Tagen.

Die Geschichte der alten Orakel enthält mancherlei Andeutungen dafür. Bei dem alten Orakel zu Dodona war es der Klang der vom Wind bewegten Metallbecken, und das Rauschen der Luft in den Zweigen der hohen Eichenbäume, aus welchen von Priestern das Zukünftige geweissagt wurde. Die Weissagung aus den Naturtönen der Atmosphäre scheint überhaupt unter Allen die älteste. Denn auch die Wahrsager des ältesten Nordens haben aus dem Rauschen der hohen Bäume die Zukunft verkündet. Darum heißt es auch in der, viele Jahrtausende alten „Voluspa“:

*) Der Schall durchläuft, wie wir sehen werden, ungefähr 1000 Fuß in der Secunde, während die Geschwindigkeit des heftigsten Orcanes nur 120 Fuß in gleicher Zeit beträgt.

„Siehe, ich kenne einen Eschenbaum, sein Name heißet Göttlich, Hocherhaben. Er stehet ewig grün am Urdarbrunnen, in Gottes Haus, hoch in dem weiten Himmel, und von ihm gehet der Regen aus über Thäler. Von ihm stammen drei weihsagende Jungfrauen her, entsprungen aus jenem See, der über dem Stamm des Baumes fluthet. Die eine, die heißet Vergangen, die andere Jetzt, die dritte heißt Fernkünftig."

Man denkt unwillkührlich dabei an den Luftkreis, hoch im weiten Himmel, von dem der Regen ausgeht und der seine Orakel über Vergangenheit und Zukunft in Tönen entsendete.

In Afrikas heißer Sandwüste steht noch jetzt jene steinerne Riesengestalt, die Memnonssäule, welche bei Sonnenaufgang wunderbar ertönte und sang. Uns freilich ist die alte Memnonssäule verstummt. Wir gehen um die stille steinerne Gestalt vom Sonnenaufgang bis zum Sonnenuntergang herum, und errathen nur noch mühsam, wie und wovon die Töne entstanden.

Dennoch kennen wir einige merkwürdige Erscheinungen, die an jene Tönen erinnern. Hierher gehört die Musik der Felsen, wie sie Michaelis*) nennt. Am Orinoko in Südamerika steht ein Fels, Piedra de Carichana Vieja, in welchem, wie A. v. Humboldt**) erzählt, Reisende von Zeit zu Zeit, um Sonnenaufgang unterirdische Töne, gleich den Orgeltönen, gehört haben. Man vernimmt sie, wenn man, auf dem Felsen liegend, das Ohr an den Stein hält. Es giebt mehrere solcher tönenden Felsen, welche die Missionare, Laxas de musica, nennen***).

Dies erinnert an das eigenthümliche Getöse zu Nakuhs am Berge Sinai, welches, nach Seetzen†) und Ehrenberg, anfangs dem Tone einer Aeolsharfe gleicht, dann dem eines Hohlkreisels ähnlich ist und zuletzt eine solche Stärke erreicht, daß die Erde zu beben scheint.

Am merkwürdigsten sind aber die Naturereignisse, bei denen die Bewegungen der Luft noch jetzt von einem wirklichen, gleichsam artikulirten Tone begleitet sind. Von dieser Art ist besonders jenes räthselhafte Phänomen, das unter dem Namen der Luftmusik oder Teufelsstimme, auf Ceylon und in den benachbarten Ländern wahrgenommen wird. Es ist dieses, den Eingebornen wohlbekannte Phänomen noch bis in die neueste Zeit von so vielen glaubwürdigen Reisenden beobachtet worden, daß sich seine Existenz nicht bezweifeln läßt. Wir wollen es, mit Schubert, nach dem Berichte eines Augenzeugen (Wolf) beschreiben, welcher der Erzählung der Eingebornen und allen früheren Reisenden nicht glauben wollte, bis er es selber beobachtete.

Es läßt sich diese Naturstimme vorzüglich in stillen heiteren Nächten, doch, wie aus anderen ähnlichen Naturerscheinungen wahrscheinlich ist, vor nahen Witterungswechseln hören. Sie hat es mit elektrischen Lufterscheinungen gemein, daß sie mit Blitzesschnelle bald wie aus ungeheurer Ferne, bald ganz in der Nähe vernommen wird. Am meisten Aehnlichkeit hat sie mit einer tiefen klagenden Menschenstimme, klagend, wie alle Töne der jetzigen planetarischen Natur. Hierbei pflegt sie, wie alle Naturtöne, eine so tiefe Wirkung auf das menschliche Gemüth zu äußern, daß selbst die ruhigsten und verständigsten Beobachter, welche die natürliche Entstehung dieses Phänomens wohl erkennen, sich eines tiefen Entsetzens und eines gleichsam zerschneidenden Mitleids mit diesen, den menschlichen Jammer so entsetzlich nachahmenden Naturtönen nicht erwehren können. Zuweilen spielt jene Stimme wie in den Tönen einer raschen Menuett, wobei sie eine ebenso gräßliche Wirkung auf die Sinne der Zuhörer äußert.

(Fortsetzung folgt.)

*) Cäcilia, Bd. 1. S. 130.
**) Relation historique. T. VI. p. 377.
***) Roulin in Poggendorf's Annalen, Bd. 91. S. 315.
†) v. Zach's Monatliche Correspondenz, Bd. 26. S. 395.

Dresdner Musik.

Die Oper und ihr Verfall.

II.

Herr Nachbar, ja! so laß ich's auch gescheh'n,
Sie mögen sich die Köpfe spalten,
Mag Alles durch einander geh'n;
Doch nur zu Hause bleib's beim Alten!

Zwei Monate sind vergangen seit meinem letzten Brief, aber es ist, als wäre er gestern geschrieben. Was sind auch zwei Monate für die Dresdner Oper! Eine kleine Kunstpause, kaum hinreichend, um vom Nichtsthun auszuruhen und den „Propheten" einige Mal auf dem Stoppelfelde der Kunst zur Ohren- und Augenweide herum zu führen.

Es ist als säßen wir hier auf einer wüsten Insel, und die musikalische Welt wäre für uns todt und stumm. Wenn nicht die leidigen Zeitungen wären, da könnten wir sehr zufrieden leben, da könnten wir glauben, es wäre in der ganzen Welt nicht besser. Aber so erfahren wir leider,

Daß hinten, weit, in der Türkei,
Die Völker aufeinander schlagen;

während wir unter dem Druck eines musikalischen Belagerungszustandes leben, der uns standrechtlich verurtheilt, allwöchentlich den alten Sauerteig zu verdauen.

Wir lesen, daß hier eine Oper einstudirt wird, dort eine gefiel, dort eine durchfiel. — Sei es drum, es ist doch Leben und Trieb dahinter, man sucht und arbeitet, man will Etwas. Hier will man Nichts, als das Repertoir ausfüllen und sich mit Anstand langweilen. Dazu bedarf man nur die Dioskuren Meyerbeer und Auber und etwas Donizetti. Das Recept ist sehr einfach. Man gebe alle vier Wochen einmal Hugenotten oder Robert, alle vierzehn Tage einmal Prophet, der drei Mal vergebens angekündigt und ein Mal gegeben wird. Dazwischen vertheile man drei Opern von Auber, nämlich Maurer und Schlosser und die Falschmünzer nach Bedürfniß, die Stumme aber als Leckerbissen. Zur Abkühlung eine Portion Lucia von Donizetti und als abschreckendes Beispiel zuweilen die zwei Flickopern Don Juan und Freischütz.

Da müßte es doch sonderbar zugehen, wenn man sich nicht ein Jahr hinschleppen wollte! Wozu auch mehr Arbeit? Es geht ja so auch, und es giebt noch immer hungrige Raben, die im „Anzeiger" nach dem „Propheten" schreien. Und die Kassendefecte, welche die Oper verursacht, deckt ja das Schauspiel glänzend.

Das ist es eben! Wir haben jetzt ein Schauspiel-Repertoir, wie es die kühnste Phantasie sich nicht besser träumen könnte. Es ist: als wollte man im Schauspiel zeigen, was man leisten kann, wenn man will; was ein classisches Repertoir bedeutet, und wie das Publikum, Meyerbeer-müde und kunsthungrig, alle Plätze begierig füllt, um aus der Opernwüste sich in die Oase unserer dramatischen Heroen zu retten.

Mit dem 1sten October beginnt alljährlich die Wintersaison und mit ihr ein neues Abonnementsjahr. Es ist eine löbliche Sitte, damit zugleich eine neue Thätigkeit zu entfalten, einen frischen Anlauf zu nehmen und das Beste zu bringen, was man bringen kann. So führte uns denn das Schauspiel in der kurzen Zeit von vierzehn Tagen folgende Meisterwerke vor: Egmont und Tasso von Göthe; Nathan der Weise von Lessing; Coriolan und Sommernachtstraum von Shakespeare; Prinz Friedrich von Homburg von H. v. Kleist; (neu einstudirt) Donna Diana von Moreto und West. Auf dem Repertoir sind: Faust und Clavigo von Göthe; Julius Cäsar von Shakespeare.

Wenn man diese schwelgerische Tafel übersieht, an der die großen Geister aller Zeiten als Gäste sitzen, fragt man sich unwillkürlich: ist das dieselbe Verwaltung, dasselbe Theater, wo Lucia und Prophet zu Leckerbissen wurden? Fühlt man denn nicht, wie unendlich klein und abgeschmackt sich die Oper neben dem Drama ausnimmt? Ist denn jeder Trieb des Ehrgeizes und Kunstgefühls so erstorben, daß nicht einmal ein solches Beispiel zur Nachahmung anfeuert? — Es ist eine schöne Gewohnheit, die Geburtstage unserer Dichterfürsten Göthe, Schiller und Lessing durch Darstellungen ihrer Geistesschöpfungen hier alljährlich zu feiern. Wem fiel es ein, daß unser Gluck, Beethoven, Mozart und Weber auf ähnliche Weise und eben so würdig gefeiert werden könnten? Man würde in Verlegenheit kommen, wie es geschehen sollte, ohne sich die bittersten Blößen zu geben. Drum denkt man lieber gar nicht daran.

Man läßt die Wintersaison ruhig beginnen, ohne sich nur zu rühren. Man tritt den französischen und italienischen Quark immer wieder breit, als gäbe es keine deutsche, keine classische Musik. Man vertröstet auf die Zukunft, und häuft Schulden auf Schulden. Wer soll sie zahlen; als das Publikum, das ein Capital von Geduld besitzt, das nie zu erschöpfen scheint und im Abonnement seinen gebührenden Tribut zahlen muß, wofür man ihm, wie es scheint, gar nicht zu danken braucht?

Seit Wochen, ja Monaten ist der Tannhäuser in Aussicht. Man hofft darauf, wie auf die Erlösung, man bestellte seit Wochen die Plätze, man spricht davon in allen Kreisen — der beste Beweis, wie arm die Gegenwart sein muß! Die Aufführung des Tannhäuser ist allerdings an sich schon ein Ereigniß, aus vielen Gründen. Aber für uns ist es noch eine besondere Epoche, weil wir hören, daß doch wieder Etwas einstudirt wird!

Daß ein Hofoperntheater mit gegenwärtig sechs Sängerinnen und drei Tenoren, zwei Kapellmeistern und mindestens doppelter Orchesterbesetzung alle Monate eine Oper neu einstudiren und alle drei Monate eine neue Oper geben müßte, davon träumt man hier nicht einmal. Dergleichen im Ernst verlangen, würde für Ironie oder Unverschämtheit gehalten werden müssen, wie jetzt die Sachen stehen.

Wenn man hört, wie der Tannhäuser besetzt wird und wie es beim Einstudiren zugeht, da verschwindet schon ein Theil des Ruhmes, den man sich damit zu erringen strebt, um wieder eine gute Zeit auf den Lorbeeren ruhen zu können. Doch sind wir nicht undankbar und voreilig — die Fama kann lü-

gen, und wir harren in Geduld und Ergebung von einer Woche zur anderen. —

Wahrhaft rührend ist es aber, wie das Publikum immer und immer wieder vertrauend in die Zukunft blickt und von jedem Kommenden das Beste hofft. Daß die Ney aus Wien engagirt sei, ging wie ein Lauffeuer durch die Stadt und belebte Alles mit Hoffnung. Aber sie ist erst für nächstes Jahr, man sagt, vom Juni 1853 an, gewonnen. Und darauf freute man sich schon im August 1852. Klingt das nicht wie Ironie? Bis dahin wird wohl kaum von einer großen heroischen Oper die Rede sein. Vom Januar an ist Frl. Meyer aus Braunschweig engagirt. Wir müssen folglich hoffen und harren, daß uns 1853 ein neues Leben bringt. Aber die Blößen von 1852 wird man nie bedecken — dieses Interregnum nie vergessen machen können.

Man täuscht sich auch sehr, wenn man glaubt, daß die Sängerinnen ein Repertoir schaffen können. Der Kapellmeister muß es schaffen. Geist, Talent und Fleiß sind mehr werth, als Reichthum an Fonds und Stimmen — das ist eine bekannte Sache. Die besten Kräfte müssen unthätig werden, wenn kein lebendiger Geist sie alle durchweht. —

Man sage doch nicht, daß wir jetzt Nichts verlangen können, daß wir erst warten müssen auf Frl. Ney und Frl. Meyer. Eine solche Langmuth und Leichtgläubigkeit des Publikums verräth eben solche Schwäche, als die Direction sie zeigt, die am Ende selbst glaubt, „daß sie Nichts kann"! Die kleine Weimarer Bühne mit mittelmäßigen Kräften und geringen Fonds zeigt, was man kann, wenn man will. Aber da ist freilich ein Liszt an der Spitze, mit Genie, mit Feuereifer, der, wie ein guter Feldherr, durch seinen Namen siegt und so eine ganze Armee aufwiegt. Düsseldorf mit seinen schwachen städtischen Mitteln, Leipzig mit einem Fond, der durch Abonnement allein entsteht, hat sich ein Orchester fast aus Nichts geschaffen. Man zieht Kräfte an sich, man holt seine Kapellmeister herbei, man bildet sich gegenseitig heran. Und Schumann, Gade sind Namen, die allenfalls die doppelte Besetzung aufwiegen, wie sie die Dresdner Kapelle mit Leichtigkeit jede Stunde stellen könnte. Doch davon ein ander Mal.

Wir wollten nur beiläufig bemerken, daß **ein** Kapellmeister, wie er sein soll, mehr vermag, als **zwei** Kapellmeister, wie sie nicht sein sollen, und schließlich fragen: Wenn nun wirklich die Oper, aus uns unbekannten Gründen, Nichts leisten kann, warum, wenn man Thätigkeitstrieb, Talent und Energie hat, warum entschädigt man das Publikum nicht durch Concerte? Fehlen dazu etwa auch Mittel, Kräfte und Theilnahme, wie man uns immer glauben machen will? —

Dresden, 18ter October 1852.

Hoplit.

Lesefrüchte auf dem Felde der musikalischen Literatur,

gepflückt und zubereitet
von
C. U.

Sechste, siebente und achte Frucht.
(Schluß.)

Den anderen jener in unserem Eingange erwähnten beiden Zeitungsaufsätze findet man in Nr. 27 und 28 des „Echo" unter der Ueberschrift: Oper und Drama von Richard Wagner, und es rührt derselbe von dem ehemaligen Kunstkritiker der Berl. Nationalzeitung her, den wir aus einer gewissen Ferne mit Anstand behandeln zu müssen glaubten, so lange er ebenfalls sich fern von unserem speciellen Gebiete hielt, gegen dessen beispiellose Dreistigkeit wir aber auf das Energischste zu protestiren haben jetzt, wo er in die „musikalischen" Zeitschriften sich verirrt und gegen „Künstler" mit „grauen Theorien" zu Felde zieht. Diesem Hegeling gegenüber haben wir also zunächst zu protestiren erstens: gegen jede Beurtheilung einer Wagner'schen Kunstschrift außer ihrem Zusammenhange mit seinen übrigen Kunstschriften, und mehr noch zweitens: gegen jede Beurtheilung des Kunstschriftstellers Wagner ohne gleichzeitige umfassendste Rücksichtnahme auf den Künstler Wagner. Aber freilich: es ist diesen Kritikern vom Schlage unseres Hegelings ja nicht um das „Verstehen" der Meinung eines Anderen, um das „Lernen" aus einem Buche mit neuen Ideen, sondern blos um das „Widerlegen" dieses Buches und das Prahlen mit angeblich eigenen, entgegengesetzten Ansichten zu thun, die sie gleichwohl erst auswendig lernen mußten. Die unerhörte Keckheit unseres Hegelings besteht nun aber darin, daß er als bloßer „Wissenschaftler" nicht nur verschmäht, vom „Künstler" Wagner zu lernen, sondern daß er sogar diesen Künstler eines Besseren belehren zu wollen sich unterfängt. Ist das verkehrte Welt oder nicht? Was fehlt hier noch weiter, als daß ausgesprochen werde: der Hegeling ist der eigentliche Künstler, er schafft die Kunstwerke, er macht die Kunst; Wagner aber und seine Kunstwerke können gar nicht in Betracht kommen! **Es ist wirklich ein-**

zig: während die Kunstwissenschaft sich freuen sollte, daß endlich einmal ein wirklicher Künstler ihre dunkeln Zellen mit der Fackel seines unfehlbaren Geistes erleuchtet, während auf einer anderen Seite die Musiker es sich zur höchsten Ehre anrechnen sollten, daß zunächst aus ihrer Mitte ein Mann hervorgegangen ist, der noch etwas mehr als blos Musik machen kann, müssen wir es erleben, daß gerade die Wissenschaftler wie die Musiker als die erbittertsten Gegner dieses Künstlers auftreten. So spricht nun unser Hegeling ein Langes und Breites „von der Berechtigung jeder einzelnen Kunst; vom Mittel und Zweck, Form und Inhalt in der Musik; vom Antheil der Vernunft beim Anhören einer Beethoven'schen Symphonie, von dem des Gefühls beim Anschauen einer Shakespeare'schen Tragödie; von der verschiedenen Art und Weise, in welcher der Einzelne die Gaben der Kunst empfängt; von dem größten Triumph der Tonkunst gerade da, wo als Vocalmusik nur Worte, aber nicht die eigentliche Dichtkunst ihr zur Unterlage dienen," u. s. w. Dies Alles kann man noch viel besser im ästhetischen Lehrbuche lesen. Daß der Hegeling in Ermangelung eigener Ideen es aus diesem Lehrbuche abgeschrieben hat, darüber mit ihm zu rechten, kann uns nicht einfallen; denn: wo nichts ist, da hat selbst der Kaiser sein Recht verloren! Daß dieser Hegeling aber ferner spricht „von Wagner's völligem Verkennen des Wesens der Kunst, so wie des Verhältnisses der einzelnen Künste zu einander; von der Unklarheit der Begriffe, von dem das Wagner'sche Buch den deutlichsten Beweis geben soll; von einem Kunstjargon Wagner's, der keine Ahnung hat von der durch die Idee gebotenen Selbstständigkeit der Poesie und der Musik; von einer geradezu zur fixen Idee gewordenen Anschauungsweise Wagner's, wie von seinem völlig irrationellen Beginnen, auf gelegentliche Spiele der Phantasie eine Theorie bauen zu wollen"; — daß er schließlich „nicht weiß, ob er mehr im Namen des gesunden Menschenverstandes, oder aus Gründen des guten Geschmacks gegen jenes Wagner'sche Gleichniß vom „„Mann und Weib"" protestiren soll": — diese kecke Selbstüberschätzung eines langweiligen Phrasendrehers verdiente, daß zu ihrer Züchtigung sich Jeder erhöbe, der nur einen Tropfen künstlerischen Blutes in seinen Adern fühlt. Was nun aber unser Hegeling nicht aus dem ästhetischen Lehrbuche abschreibt, das sind entweder Abgeschmacktheiten von der zuletzt mitgetheilten Art, oder höchsteigene Seitenbemerkungen, welche die Unklarheit seiner Begriffe auf glänzendste Weise darthun, wie z. B. die Behauptung, „der Ausdruck Tondichter sei vom Sprachgeiste geschaffen und deute daher eine Wahrheit an." Wohl hat der Sprachgeist diesen Ausdruck erfunden, aber eben deshalb ist er eine Unwahrheit. Denn der „Geist" soll blos „finden"; erfinden kann dagegen nur die Unwillkür der sinnlichen Natur. Nicht aber der Sinnesmensch, d. i. das Volk, hat den Ausdruck „Tondichtung" erfunden, — das Volk verknüpft im Gegentheile mit dem Elemente des Tones nur den (niedrigen) Begriff „Spiel": sondern der Geistesmensch, d. i. der hochmüthige Wissenschaftler, der abstracte Kritiker, der einseitige Hegeling, hat den bezüchtigten Ausdruck erfunden da, wo er in Demuth sich hätte begnügen sollen, die alleingültige Volkserfindung aufzufinden und zu erklären. Und so haben wir es allerdings erleben müssen, daß der Ausdruck „Tondichtung" wenn nicht eher da war, als die Sache selber, doch von einer Musik hergenommen wurde, die dem **Sachverständigen** wohl als Tonspiel, nicht aber als Tondichtung gilt.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Drittes Abonnement-Concert am 21sten October. Ouverture zu den „Abenceragen", von Cherubini; Recitativ und Arie aus „Figaro's Hochzeit", gesungen von Hrn. Behr; Concert für das Pianoforte von Beethoven (G-Dur) vorgetragen von Frl. Agnes Schönerstedt; Blondel's Lied von Schumann und Normann's Gesang von Fr. Schubert, ges. von Hrn. Behr; Ouverture „Im Hochlande", von Gade; Symphonie in B-Dur von Schumann. — Hr. Behr leistete Gutes im Vortrag der Lieder, wofür sich auch das Publikum durch Hervorruf dankbar zeigte. Weniger gelungen war sein Vortrag der Arie des Grafen Almaviva aus „Figaro", bei dem wir mehr Leben und Wärme, vor Allem aber mehr Eleganz und Noblesse gewünscht hätten, denn ein Grand von Spanien vergißt selbst in der heftigsten Leidenschaft nicht, daß er ein Mann aus den höheren Kreisen ist. Wünschenswerth wäre es ferner gewesen, wenn das begleitende Orchester etwas weniger dominirt hätte. An einzelnen Stellen konnte selbst die kraftvolle Stimme Hrn. Behr's nicht durch die von Mozart so sehr discret instrumentirte Begleitung dringen. — Frl. Agnes Schönerstedt, eine strebsame und fleißige Schülerin des hiesigen Conservatoriums, war dem Publikum schon durch ein erstes Auftreten in der vorigen Saison bekannt. Dies Mal schien uns die gestellte Aufgabe auch für ihre physischen Kräfte zu groß. Sie mochte wohl wissen, daß dieselben nicht ausreichen würden, das Beethovensche Werk mit voller Kraft durchzuführen und ging daher im ersten Satze äußerst sparsam mit ihr um. Im Ganzen spielte sie das Concert sauber und elegant. Das reicht aber bei dem G-Dur-Concert bekanntlich nicht aus. — Die drei Orchesterwerke — namentlich die Symphonie — gingen untadelhaft.

Am 23sten October gab Hr. Robert Radecke ein geistliches Concert in der Universitätskirche, bei dem er durch die HH. CM. David, Behr und Schneider so wie den Pauliner Gesangverein unterstützt wurde. Das Programm war ein sehr interessantes. Der Concertgeber spielte Phantasie und Fuge in G-Moll für Orgel, von J. S. Bach, eine kirchliche Festouverture über den Choral: „Eine feste Burg ꝛc.", von O. Nicolai, für Orgel übertragen von Liszt, und Andante für Orgel von Mendelssohn. Den Leistungen des Herrn Radecke als Orgelspieler können wir unsere Anerkennung nicht versagen. Am meisten kam seine Beherrschung der Mittel in der Nicolaischen Festouverture zur Geltung; es ist dies ein imposantes und ergreifendes Werk, welches in der geistreichen Uebertragung Liszt's zwar sehr schwer, aber auch äußerst dankbar wird. Radecke hatte sich sowohl durch die Wahl als durch die treffliche Ausführung dieser Ouverture alle Freunde des Großartigen und Schönen in der Musik zum Danke verpflichtet. Den Schluß des Concerts bildete der 96ste Psalm für Männerchor und Solo mit Begleitung von Blasinstrumenten und Orgel vom Concertgeber. Wenn es noch eines Beweises bedürfte, daß unsere Zeit nicht mehr im Stande ist, Kirchenwerke mit wahrhaft kirchlichem Inhalte zu schaffen, daß es also auch etwas sehr Vergebliches und Unberechtigtes ist, jetzt noch Psalmen u. dergl. zu componiren, so könnte diese Composition ebenfalls als solcher dienen. Hr. Radecke giebt in diesem Psalm eine zum Theil schwunghafte, wenn auch wenig originelle Musik, er zeigt, daß er die äußeren Mittel beherrscht, doch ist es uns nicht gelungen, den wirklichen kirchlichen Sinn, das ex intimo pectore kommende religiöse Element in ihm zu entdecken. Diese Mängel traten um so mehr hervor, als man kurz vor diesem Werke zwei Chöre von Palestrina und Stradella's Kirchenarie (ges. von Hrn. Schneider) gehört hatte. Die Ausführung des Psalmes war eine gelungene. — Außer den schon erwähnten Musikstücken hörten wir an diesem Abende noch: Arie aus Paulus (Gott sei mir gnädig) ges. von Hrn. Behr und Air für Violine von J. S. Bach gespielt vom Concertmeister David. Die Ausführung auch dieser Werke war eine lobenswerthe, nur hätten wir bei der Begleitung der Paulus-Arie eine etwas stärkere Besetzung der Saiteninstrumente gewünscht, doch war diese vielleicht des beschränkten Raumes wegen nicht möglich. Während der Kirchenarie, die mit Orgelbegleitung gesungen wurde, schien an dem Instrumente etwas in Unordnung gekommen zu sein (wahrscheinlich hatte einer der Blasebälge ein Loch bekommen), was sowohl hier als in dem Mendelssohnschen Andante sehr störte.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der preußische Consul, Geh. Rath Hesse, schreibt aus Guatemala: „Der erste Mensch, der uns bei der Ankunft herzlich bewillkommte und zwar, als ich eben im Begriff war, in die Barranca (tiefe belaubte Schlucht) herunterzureiten, war — ein Landsmann aus Berlin, der junge Violinvirtuos August Möser!" — Virtuosen und Weinreisende — wann und wo kann man ihnen entfliehen?

Frl. Bertha Walseck aus Cöln, Schülerin vom Leipziger Conservatorium, ist auf der Braunschweiger Hofbühne zum ersten Mal als Alice in Robert der Teufel aufgetreten. Sie errang einen so bedeutenden Erfolg, daß man sie, nach einer Präsentation beim Herzog sogleich als Opernsängerin engagiren wollte. Der eben anwesende Capellmeister Lachner aus Mannheim überbot jedoch die Braunschweiger Anerbietungen, und hat Frl. Walseck für die Mannheimer Hofbühne gewonnen.

Frau Howitz-Steinau und Hr. Weixelsdorfer aus Hamburg sind für die Dresdner Hofbühne, erstere als Coloratursängerin, letzterer als Spieltenor engagirt worden. Hr. Weixelsdorfer trat am 18ten October zum ersten Mal als Edgard in Lucia auf.

Die dritte Rolle der Frl. Bibrans aus Braunschweig, die als jugendliche Sängerin für die Dresdner Hofbühne gewonnen ist, war die der Alice in Robert der Teufel, in welcher sie ein, für eine Anfängerin überraschendes Spiel entwickelte und sich als würdige Schülerin der Frl. Berg kund gab. Ihr Gesang erhielt reichen Beifall. Man hofft viel Gutes für die Zukunft dieser jungen Dame, die in jeder Beziehung Fleiß und Talent zeigt.

Jenny Lind-Goldschmidt hält sich seit einigen Wochen in Dresden auf. Es ist bestimmt, daß sie diesen Winter in Dresden zubringt, woselbst sie sich glänzend eingerichtet hat. Man spricht sogar davon, daß sie sich daselbst ankaufen wird.

Am 11ten d. M. wurde der Prophet zum ersten Mal in Hannover gegeben. Frl. Zerr sang die Bertha.

Die italienische Operngesellschaft, welche gegenwärtig im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater spielt, soll nicht den Beifall finden, den man erwartet hat. Wie es heißt hat die Direction des Dresdner Hoftheaters ein Uebereinkommen mit Hrn. Bocca — dem Director jener Gesellschaft — getroffen, dem zu Folge dieselbe einen Tag der Woche in Dresden Vorstellungen zu geben hat.

Musikfeste, Aufführungen. In Bautzen wurde Mendelssohns Elias aufgeführt. Die Dresdner Sängervereine waren dazu geladen und leisteten kräftige Unterstützung, wogegen die Bautzener ihre Gäste aus der Residenz glänzend bewirtheten.

Zum Besten des Pestalozzi-Vereins wurde in Dresden am 9ten October Händels Messias unter Direction des Organisten Kade aufgeführt. Die Damen Krebs-Michalesi und Bunke und die Herren Weiß und Relinger vom Königl. Hoftheater hatten die Solopartien übernommen. Das Orchester war von Hühnerfürst.

Zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung wird der

Stern'sche Singverein in Berlin demnächst den Paulus aufführen.

Neue und neueinstudirte Opern. Eine Operette oder vielmehr eine Opernscene aus Kreutzer's Nachlaß: Corbelia, wird bei der k. Oper in Berlin vorbereitet. Frl. Joh. Wagner wird die Hauptpartie singen.

Dem Vernehmen nach wird jetzt an der k. Oper in Berlin außer dem Tannhäuser auch Lohengrin einstudirt.

Todesfälle. Der Dichter von Fel. David's Wüste, August Collin, starb kürzlich in Paris.

Vermischtes.

Nach einer öffentlichen Erklärung des Hrn. Barnum hat Jenny Lind, ehe sich diese von ihm trennte, in Amerika 610,000 Dollars eingenommen. Von dieser Summe erhielt die Sängerin 302,000 und der Impresario 308,000 Dollars. Erwägt man nun, daß Barnum allein für die Ueberfahrt und den Lebensunterhalt der Nachtigall — die wahrscheinlich nicht von Mehlwürmern gelebt — zu sorgen hatte, so erscheint die Behauptung, Barnum habe sie übervortheilt, doch nicht ganz glaublich.

Nach der am 2ten December vorig. Jahres glücklich vollbrachten Rettung der Gesellschaft gehört es bekanntlich in Paris zum guten Ton, fromm zu sein, und wer jetzt sein Glück dort machen will, muß vor Allem durch ein christliches Werk sich die Anwartschaft auf den Himmel sichern. Das wußte auch die Tänzerin Cerito, verehrte deshalb der Kirche Notre Dame de Lorette einen prachtvollen silbernen Altarkelch, und erfüllte somit ein Gelübde, was sie vor ihrem jetzigen Engagement bei der großen Oper gethan haben will, damit dieses zu Stande kommen möge. Der Clerus hat natürlich der frommen Tochter Terpsichore's den reichsten Segen ertheilt und auch der Lohn des Beifalls in der Oper wird ihr nach diesem frommen Werke nicht fehlen.

Zum Director der Pariser italienischen Oper ist der Impresario Corti aus Mailand ernannt worden.

Bei der kürzlich stattgehabten Eröffnung der Eisenbahn von Elbing nach Marienburg ereignete sich folgender komischer Vorfall. Auf dem Elbinger Bahnhofe hörte plötzlich ein loyaler Baubeamter von dem aufgestellten Musikcorps die Töne der Marseillaise. Empört über diese subversiven und destructiven Klänge wollte er das Musikcorps entfernt wissen, wurde aber von den höheren Beamten damit abgewiesen. In seinem Eifer fuhr der Herr nun den Herrn Ministern, die zur Feierlichkeit erwartet wurden, entgegen und stellte diesen das Entsetzliche, was geschehen war, vor. Es wurde nun eine Untersuchung eingeleitet und es ergab sich, daß die Musiker ein Potpourri gespielt hatten, in welchem neben dem Preußenliede und anderen dergl. auch die Marseillaise vorkam. Die Hoffnung des Baubeamten, einer weitverbreiteten Verschwörung auf die Spur gekommen zu sein, zerfloß in Nichts und er wurde zum Lohn für seine gegen Thron und Altar bewiesene Treue nur tüchtig ausgelacht.

Frl. Kroll in Berlin hat für diesen Winter eine komische Oper für ihr Etablissement engagirt.

Von Eschmann erscheint Ende October bei Luckhardt in Cassel ein Werk unter dem Titel: Lebensbilder. Album von zwölf Charakterstücken für Pianoforte. Op. 17.

Vom Preisgerichte des Männer-Gesangvereines zu Wien. In Folge der am 1sten März d. J. erlassenen Preisausschreibung für eine Vokalmesse für Männerstimmen ohne Begleitung sind vier und siebenzig Messen eingesendet worden. Von diesen konnten eilf nicht berücksichtigt werden, da drei derselben mit obligater Orgelbegleitung berechnet und acht mit Angabe der Namen der Verfasser eingesendet wurden, daher den Bedingungen der §§. 1 und 3 des Programms nicht entsprachen, wonach nur drei und sechzig der Beurtheilung des Preisgerichts unterzogen werden konnten. Nach reiflicher und gewissenhafter Beurtheilung stellte es sich leider heraus, daß den in §. 2 des Programms ausgesprochenen Erfordernissen bei keiner der so gewürdigten Messen vollständig entsprochen wurde, daher auch keine derselben in ihrer Totalität als ein Werk angesehen werden konnte, welchem der ausgesprochene Preis zu ertheilen gewesen wäre. Demgemäß entfällt die Anwendung des §. 5 des Programms von selbst und es wird daher der Preis nach §. 6 keiner der eingesendeten Messen verliehen.

Wien, am 24sten Sept. 1852.

Gottfried Preyer, m. p.
Ferd. Stegmayer, m. p. Gust. Barth, m. p.

Die geehrten Herren Einsender werden ersucht ihre Werke längstens bis 1sten Jänner 1853 selbst oder durch einen Bevollmächtigten abholen lassen zu wollen, weil man sonst nach dieser abgelaufenen Frist gezwungen wäre, um die Rücksendung an die betreffenden Componisten zu ermöglichen, die versiegelten Zettel zu eröffnen.

☞ **Weimar.** Am 15ten November wird, einer hierorts an ihn ergangenen Einladung folgend, Hector Berlioz hier eintreffen, um den am 18ten und 20sten November stattfindenden Wiederholungen seiner Oper „Benvenuto Cellini" anzuwohnen, und in einem besonderen Concerte am 21sten November die Aufführung seiner beiden Symphonien mit Chören „Romeo und Julie" und „Faust" zu leiten. Berlioz wird sodann, ohne sich in einer anderen Stadt Deutschlands aufzuhalten, wieder nach Paris zurückkehren. — (Weimar ist jetzt fast der einzige Ort in Deutschland, wo die Werke des französischen Tonsetzers zu Gehör kommen, und es wäre darum wünschenswerth, wenn diese Veranlassung von nah und fern benutzt würde, damit man durch eigenes Anhören Gelegenheit erhält, das über Berlioz immer noch schwankende Urtheil zu berichtigen und festzustellen. D. Red.)

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 19. Den 5. November 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.

Fünfter Brief.

Naturstimmen.

(Fortsetzung.)

In unseren Himmelsstrichen kennt man einige, jenen Naturstimmen ähnliche Phänomene, deren atmosphärischer Ursprung erwiesen ist, obgleich unser Luftkreis zu allen derartigen Erscheinungen weit weniger sich eignet. Aber man hat mit diesen Tönen auch viele andere verwechselt die von Thieren herrühren, also durch ihre Langsamkeit und ihren Klang doch leicht von jenen zu unterscheiden waren.

Die meisten Meteore sind gleichfalls von einem eigenthümlichen Tone begleitet, der namentlich den electrischen Erscheinungen anzugehören scheint. Soviel ist gewiß, daß in früheren Zeiten die Atmosphäre viel mehr Anlage zu derartigen tönenden Lufterscheinungen gehabt haben muß. Man findet davon viele Berichte namentlich bei den Schriftstellern des Alterthums, denen man nicht immer den Glauben versagen kann. Wir erinnern hier noch an das weltbekannte Getöse im Odenwald und an anderen Orten, welches der Volksglaube mit dem Namen des wilden Heeres oder der wilden Jagd belegt hat, und dessen Ursprung noch immer nicht genügend erklärt ist.

Wir bedürfen aber gar nicht der Sagen, nicht der geheimnißvollen Ausnahmen und Seltenheiten, welche wir nur aus Erzählungen in Büchern kennen. Wir können die Naturstimmen um uns herum vernehmen, wenn wir ihnen nur aufmerksam lauschen und frisch hinein greifen in's volle Naturleben. Freilich sind diese Stimmen nur selten artikulirte Laute, nicht einmal Töne, zu nennen, sondern meist nur Geräusche oder Schalle. Aber sie besitzen dennoch ihre Eigenthümlichkeit und eine unendliche Mannichfaltigkeit der Erscheinung, wie wir, oft unbewußt, durch die große Reihe von Benennungen ausdrücken, die wir dafür gefunden haben. Diese Stimmen sind bald ein Murmeln, Plätschern, Säuseln, Flüstern, Rauschen, Wispern, Zischen, Lispeln, Summen, Rascheln, bald ein Verhallen, Verschwingen im Nachhall oder Wiederhall, bald ein Sausen, Rasseln, Schwirren, Knallen, Brausen, Rauschen, Poltern, Prasseln, Tosen, Donnern oder Stürmen. Vom leisesten Lufthauch, der kaum die Blätter rührt, bis zum rasenden Sturm, der Bäume entwurzelt; vom rauschenden Bach bis zum tosenden Meer: welche Scala der Eindrücke und Empfindungen.

Auch das Feuer lacht und spricht — wie der Volksglaube sagt — der Dampf pfeift und singt, das heiße Metall tönt und klingt und allenthalben, wohin man nur hört, und wo Bewegung ist, da ist auch Schall, Ton oder Klang.

Selbst die Sage von dem singenden Wasser in Tausend und einer Nacht ist kein Mährchen, sondern Wahrheit. Betrachten wir nur aufmerksam einen Wasserfall.*) Der Boden erbebt unter dem donnernden Sturz der Wassermasse, die Brust wird uns beengt, sie vermag die zusammengepreßte Luft nicht zu athmen. Ein seltsamer Schwall von Tönen dringt in unser Ohr, es ist das dumpfe Rauschen der sich drängenden Wasser, gemischt mit dem leisen Plätschern der niederfallenden Tropfen. Aber eine harmonische Musik schlummert noch in diesem Wassersturze, unsern stumpfen Sinnen verborgen. Dort oben, einem festen Crystallgewölbe gleich, zersplittert der stürzende Wasserbogen in zahllose Tropfen. Der Druck in der Nähe des Abflusses in Verbindung mit der Gewalt des Falles, erzeugt eigenthümliche Schwingungen im Wasser, welche den Wasserstrahl nur durch die unmittelbare Nähe der Theile anfangs als ein zusammenhängendes Ganze erscheinen lassen. Diese Tropfenschwingungen bringen Töne hervor, die wir blos deshalb nicht hören, weil der mitschwingende Resonanzboden fehlt, der den Tönen eine Stärke verleihen könnte, daß sie vom Geräusche der fallenden Massen nicht übertäubt werden. Nur das innere Ohr vernimmt das harmonische Concert der Tropfen, diese geheimen Klänge der Natur im Wasserfall.

Wir können diese Töne dennoch verfolgen und die Schwingungen sogar sichtbar machen. Dazu bedarf es aber besonderer Apparate und wir müssen den Wasserfall verlassen, um im Kleinen, an einem Springbrunnen den Versuch zu machen, wozu uns Oerstedt**) den Weg gezeigt hat.

Diese, wie alle Naturtöne, verleihen dem Ganzen — sagt Oerstedt — eine Aeußerung von Leben und Wirksamkeit. Der Laut des fallenden Wasserstrahles ist zusammengesetzt aus unzähligen, mehr einzelnen, deren Wirkung ihre Eigenthümlichkeit durch die darin herrschende Anordnung erhält. Denn alle die mannichfaltigen, in verschiedenen Bogen herabfallenden Tropfen bringen eine Reihe von gesetzmäßigen Tonabwechselungen hervor. Der Eindruck, welchen wir davon empfangen, ordnet die Mannichfaltigkeit von ungeordneten, uns unbewußten Eindrücken, welche wir von Außen empfangen, zu einem Gesammtbild, und regt in uns die Empfindung des Friedens und der Ruhe beim Anblick des Springbrunnens an.

Beim Wasserfall würde der Eindruck des Kämpfen's und Ringen's vorwaltend sein, andere Naturerscheinungen werden die Empfindung der Sehnsucht, rc. rege machen, aber allenthalben wird dabei der Toneindruck, oder die, das Ereigniß begleitende Naturstimme, theils maßgebend, theils besonders thätig sein, ohne daß die Seele sich immer dessen bewußt ist. Die Erfahrung lehrt, daß sogar der Genuß eines Gemäldes durch gleichzeitige Tonwirkung nicht nur erhöht, sondern gleichsam vergeistigt wird, ebenso wie bei Dioramen die Wirkung durch die begleitenden Töne wesentlich sich steigert.

So wird ein aufmerksamer Beobachter in der Natur allenthalben charakteristische Klänge vernehmen, die, wie hier beim Springbrunnen, dem flüchtigen Beschauer verborgen, dennoch mehr zur „Stimmung" beitragen, als man vermuthen sollte.

Darum haben auch im Alterthum die Priester, welche der Natur am Nächsten standen, diese Klänge als Orakel benutzt, auch wohl theilweise verstärkt und vervielfältigt. Darum haben die Dichter aller Zeiten mit seltener Uebereinstimmung und nie abnehmender Begeisterung den Naturlauten gelauscht, und sie lebendig geschildert. Der Musiker aber, dünkt uns, sollte sie noch gründlicher erforschen und das Eigenthümliche dieser Lautwirkungen mehr in's Auge fassen, als meist zu geschehen pflegt. Wenn man so weit geht, zu behaupten, daß die Menschen durch die Naturstimmen nicht nur die Musik und den Instrumentenbau, sondern sogar die Sprache erlernten — so ist wohl nicht zu viel gewagt, wenn man behauptet, daß die Musiker auch noch in unseren Tagen von der Natur wohl lernen könnten.

Man verstehe uns recht, der Musiker soll nicht die Naturstimmen blind nachahmen, also nicht directer Naturmaler in Tönen werden. Diese Richtung ist eine verfehlte und bleibt es, trotz der Kunstwerke eines Beethoven und Spohr, die in der Sinfonie pastorale und in der Weihe der Töne das Unübertreffliche geleistet haben. Diese Meisterstücke sind nur soweit mangelhaft, als sie sich bemühen, das Surrogat der Natur sein zu wollen, und Gewittersturm, Vögelgesang, Blätterrauschen und Wellenschlag nachzubilden, also mit Tönen zu malen. Soweit diese Kunstwerke aber Stimmungen ausdrücken, die durch die Natur und ihre Laute indirect, aber folgerichtig hervorgerufen werden — was namentlich Mendelssohn in der Hebriden-Ouvertüre so unübertrefflich geleistet hat — sind diese Meister, nicht nur im vollen Recht, sondern zeigen uns durch ihr Beispiel gerade den Weg, den wir dabei im Auge haben sollen.

Zu den Grundbedingungen eines jeden Kunstwerkes gehören Naturwahrheit und Einfachheit des Ausdruckes, wie Sparsamkeit und Einfachheit der Mittel. In allen Künsten finden wir aber diese Grundsätze strenger festgehalten, als in der Musik,

*) Nach Otto Ule, „die Natur im Geiste kosmischer Anschauung" (Halle. 1851) S. 167.

**) Oerstedt, Geist in der Natur, Band I. S. 48.

sie durch den Reichthum ihrer Mittel leicht zur Verschwenderin wird. Wir meinen nun, daß hier der Musiker von der Natur lernen sollte. Um die Stimmung im Hörer hervorzurufen, die man beabsichtigt, ahme man der Natur nach, ohne sie zu copiren, und man wird von selbst einfach, sparsam und naturwahr zugleich sein. Dies kann natürlich nur in den Grundlinien gelten, denn eine fernere Bedingung der Kunst ist, das zu vergeistigen, zu veredeln und zu concentriren, was vereinzelt, unabsichtlich und zuweilen roh als Material vorliegt.

Von welcher bezaubernden Wirkung ist der Klang der Aeolsharfe, namentlich für Unbefangene und Nichtmusiker. Dieser Klang kann allerdings streng genommen nicht mehr zu den Naturstimmen gerechnet werden, doch steht dieses einfachste aller Instrumente an der Grenze zwischen Kunst und Natur, und darf jedenfalls als der letzteren verwandt betrachtet werden, indem es die Harmonien in der Gesammtheit giebt, welche in der Natur vereinzelt vorkommen. Die Aeolsharfe tönt nur im Grundton, Quinte, Terz und Septime durch zwei Octaven, woraus sich in verschiedenen Combinationen die sieben Grundaccorde der Harmonie ergeben. Ueberhaupt aber sind es immer nur Harmonien nicht Melodien, welche wir vernehmen, wobei vor allen die langgehaltenen Grundtöne, von besonderer Wirkung sind — ein Fingerzeig zur Verwendung der Orgelpunkte, die noch lange nicht vielseitig genug ausgebeutet sind.

Von welcher wunderbaren Wirkung eine einfache, der Natur und Empfindung gleichsam abgelauschte Accordfolge ist, beweist unter Andern recht schlagend jene berühmte Stelle mit dem Nonenaccord in Beethoven's neunter Symphonie (Adagio non troppo ma divoto, G-Moll) zu den Worten:

„Ihr stürzt nieder Millionen!
Ahnest Du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt;
Ueber Sternen muß er wohnen."

Diese Stelle ist der Natur im höheren Sinne so angepaßt und doch so vergeistigt, wie sie freilich nur das Genie aus der Natur in den Geist übertragen kann. Aber sie schwebt uns als lebendigstes Beispiel dessen vor Augen, was der Musiker auf diesem Wege, mit den einfachsten Mitteln in Bezug auf „Stimmung" erreichen kann.

Ebenso hat Richard Wagner diese Schönheit in der Wahrheit nicht nur empfunden, sondern auch nachgebildet. Er, der vor Allen auf Wahrheit und Einheit in Empfindung und Ausdruck dringt, hat das ebenfalls practisch bewiesen, was sich uns aus der Beobachtung ergiebt. In seinen Compositionen findet sich mehr als eine Stelle, welche an Wirkung jenem Beethoven'schen Gedanken nichts nachgiebt und mit eben so einfachen und naturwahren Mitteln erreicht ist.

Wie tief der Zauber der Naturstimmen in der Menschenbrust wurzelt, verkündet am Besten der Dichtermund, der die Natur personificirt, die Töne vergeistigt und in naiver Hingebung die elementaren Eindrücke schildert.

Schon Homer*) warnt durch den Mund der Circe vor dem Gesang der Syrenen:

„— — — welche die Menschen zauberisch all' einnehmen, so Jemand ihnen herankommt, mit hellem Gesange, sitzend am grünen Gestade."

Und vor der Scylla:

„— — — dem fürchterlich bellenden Scheusal, deren Stimme so hell, wie des neugeborenen Hündleins."

Begeistert singt Pindar in seinem Hymus**):

„Nur die dem Zeus verhaßt sind, erschrecken, wenn sie den Laut der singenden Musen hören, auf dem Lande, wie auf den tosenden Meereswogen!"

Wie gläubig ruft Elihu zu Jehova:***)

„Hört doch das Toben seines Donners und das Gemurmel, das aus seinem Munde kommt! Unter dem ganzen Himmel leitet er es hin, und sein Feuer nach den Säumen der Erde. Nach ihm brüllet der Donner; er donnert mit seiner erhobenen Stimme, und hält es nicht zurück, läßt sich seine Stimme hören."

Nicht minder lebendig schildern Lucrez, Virgil, Ovid die Sprache der Elemente, die sich ihnen zu Stimmen der Götter verwandelte.

Eine allgemein menschliche Stimmung, eine tiefempfundene Treue der Abspiegelung des Innern finden wir in den neueren Dichterweisen, welche die Natur um ihrer selbst Willen preisen und ihre Sprache so in Worte fassen, wie der Musiker sie in Tönen wiedergeben soll. Von den Minnesängern bis zu den Sängern unserer Tage eine ununterbrochene Kette der herrlichsten Schilderungen.

Wir erinnern nur in Tristan und Isolde†) an die Schilderung der Grotte, wohin die Liebenden verbannt wurden:

Sie empfing der kühle Bronne,
Der gegen ihre Augen schön entsprang
Und schöner in ihren Ohren klang,

---

*) Odyssee, XII. 40 — 85.
**) An Hieron den Aetnäer (von Syracus).
***) Buch Hiob.
†) Von Gottfried von Straßburg, Uebersetzung von Kurz.

Raunend ihnen entgegen ging,
Mit seinem Raunen sie empfing:
Er raunte gar süße
Gegen sie seine Grüße.
So grüßten sie auch die Linden
Mit den viel süßen Winden,
Erfreuten außen und innen
Ihre Ohren und ihre Sinnen.

Wie ein Nachhall aus jener naiven Zeit giebt uns Eichendorff in seinem herrlichen „Nachtgesang" ein Gesammtbild ähnlicher Stimmungen, das wir als Muster der romantischen Naturanschauung aufstellen können:

Hörst Du nicht die Bäume rauschen
Draußen durch der stillen Rund'?
Lockt's Dich nicht, hinabzulauschen
Von dem Söller in den Grund,
Wo die vielen Bäche gehen
Wunderbar im Mondenschein,
Und die stillen Schlösser sehen
In den Fluß vom hohen Stein?

Kennst Du noch die irren Lieder
Aus der alten, schönen Zeit?
Sie erwachen alle wieder
Nachts in Waldeseinsamkeit,
Wenn die Bäume träumend lauschen
Und der Flieder duftet schwül,
Und im Fluß die Nixen rauschen:
Komm herab, hier ist's so kühl! —

Höchst bezeichnend für unsere Ansicht dieser musikalisch-poetischen Auffassung der Naturtöne ist ein Ausspruch Schiller's in seiner Abhandlung über naive und sentimentale Dichtung, in welchem er Klopstock einen musikalischen Dichter nennt.

„Ich sage, musikalischen, um hier an die doppelte Verwandtschaft der Poesie mit der Tonkunst und mit der bildenden Kunst zu erinnern. Je nachdem nämlich die Poesie entweder einen bestimmten Gegenstand nachahmt, wie die bildenden Künste thun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, blos einen bestimmten Zustand des Gemüths (das, was wir Stimmung nennen) hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nöthig zu haben, kann sie bildend (plastisch) oder musikalisch genannt werden. Der letztere Ausdruck bezieht sich also nicht blos auf Dasjenige, was in der Poesie wirklich und der Materie nach Musik ist, sondern überhaupt auf alle diejenigen Effecte derselben, die sie hervorzubringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Object zu beherrschen; und in diesem Sinne nenne ich Klopstock vorzugsweise einen musikalischen Dichter." —

Der Dichter, der Prophet ist, im wahren Sinne des Wortes, blickt aber noch weiter. Er sieht in das Innere der Natur und hört ihre Stimmen mit dem geistigen Ohr auch da, wo sie für das äußere Ohr nie gefunden werden. Ihm ist der Ton dann das Sinnbild des Lebens, der Bewegung, der Abglanz der innersten Eigenthümlichkeit des Individuellen in der Naturerscheinung. Mit welcher unendlichen Feinheit und mit gleichsam prophetisch gesteigerten Sinnen schildert Göthe den Sonnenaufgang durch Töne *). Er überragt dadurch kühn die menschliche Empfindungsweise und trifft in diesem Gedanken wunderbar mit jener vollkommen berechtigten Ansicht zusammen, welche annimmt, daß die Aetherschwingungen, die uns als Licht erscheinen, für höher organisirte Wesen zu Tönen werden müssen. Dieser überraschend schöne Ausdruck des innersten Naturlebens in seiner Größe und Feinheit möge denn auch den würdigsten Schluß dieses Briefes bilden, welcher nur einen aphoristischen Blick in die Gedankenwelt gestatten konnte, welche sich dem Lauscher der Natur unabsehbar und allenthalben erschließt.

Ariel.
„Horcht! horcht! dem Sturm der Horen,
Tönend wird für Geistes-Ohren
Schon der neue Tag geboren.
Felsenthore knarren rasselnd,
Phöbus' Räder rollen prasselnd;
Welch' Getöse bringt das Licht!
Es trommetet, es posaunet,
Auge blinzt und Ohr erstaunet,
Unerhörtes hört sich nicht!"

(Schluß des fünften Briefes.)

Ueber den dichterischen Gehalt Beethoven'scher Tonwerke.

Von Theodor Uhlig.

IV.

a) Richard Wagner's Programm zur Coriolan-Ouvertüre.

Dieses verhältnißmäßig wenig gekannte Werk des großen Tondichters ist jedenfalls eine seiner bedeutendsten Schöpfungen, und Niemand wird beim Anhören einer guten Aufführung desselben ohne die tiefste Ergriffenheit verbleiben, der den dargestellten Gegenstand genau kennt. Ich erlaube mir daher die-

---

*) Faust, 2ter Theil, 1ster Act, 1ste Scene.

sen Gegenstand so zu bezeichnen, wie ich ihn in der Darstellung des Tondichters selbst ausgedrückt gefunden habe, um den mir gleich Fühlenden denselben erhabenen Genuß zu bereiten, den ich aus diesem Werke gewann.

Coriolan, den unbändig kräftigen, zur Heuchelei der Demuth unfähigen, aus seiner Vaterstadt darob verbannten und im Bunde mit ihren Feinden diese Stadt bis zur Vernichtung bekämpfenden, wie er, von Mutter, Weib und Kind gerührt, endlich der Rache entsagt, und von seinen Verbündeten für den hierdurch begangenen Verrath an ihnen mit dem Tode bestraft wird, — diesen Coriolan darf ich als allgemein bekannt voraussetzen. Aus dem ganzen, an beziehungsvollen Verhältnissen reichen, politischen Gemälde, dessen Darstellung, wie sie dem Dichter erlaubt war, dem Musiker durchaus verwehrt blieb — weil dieser nur Stimmungen, Gefühle, Leidenschaften und deren Gegensätze, nicht aber irgendwie politische Verhältnisse ausdrücken kann —, griff Beethoven für seine Darstellung nur eine einzige, allerdings die entscheidendste, Scene heraus, um an ihr den wahren rein menschlichen Gefühlsgehalt des ganzen weitausgedehnten Stoffes wie in seinen Brennpunct zu fassen und zur ergreifendsten Mittheilung an das wiederum rein menschliche Gefühl zu bringen. Dieß ist die Scene zwischen Coriolan, seiner Mutter und seinem Weibe im Kriegslager vor den Thoren der Vaterstadt. — Können wir, ohne im mindesten zu irren, fast alle symphonischen Werke des Meisters dem plastischen Gegenstande ihres Ausdrucks nach als Darstellungen von Scenen zwischen Mann und Weib auffassen, und dürfen wir den Urtypus solcher Scenen im wirklichen Tanze selbst finden, aus welchem das musikalische Kunstwerk der Symphonie in Wahrheit hervorgegangen ist, so haben wir hier eine solche Scene nach einem möglichst erhabenen und erschütternden Inhalte vor uns. Das ganze Tonstück könnte füglich als musikalische Begleitung einer pantomimischen Darstellung selbst gelten, nur in dem Sinne, daß die Begleitung zugleich die ganze dem Gehöre wahrnehmbare Sprache kund giebt, deren Gegenstand wir in der Pantomime uns wiederum als dem Auge vorgeführt denken müssen.

Die ersten Züge des Tonstückes führen uns zunächst die Gestalt des Mannes selbst vor: ungeheure Kraft, unbändiges Selbstgefühl und leidenschaftlicher Trotz äußern sich als Zorn, Haß, Rache, vernichtungssüchtiger Muth. Uns braucht nur der Name „Coriolanus" genannt zu werden, um uns mit einem Zauberschlage seine Gestalt erblicken, die Empfindungen seines ungestümen Herzens unwillkürlich mitempfinden zu lassen. Dicht neben ihm stellt sich uns das Weib dar: Mutter, Frau und Kind. Anmuth, Milde und sanfte Würde treten dem trotzigen Manne gegenüber, um durch kindliche Bitte, weibliches Flehen und mütterliche Ermahnung das Herz des Stolzen von seinem Zerstörungsmuthe abzuwenden. — Coriolan kennt die Gefahr, die seinen Trotz bedroht: seine Heimath sandte ihm den gefährlichsten Fürsprecher. All den klugen und sittsamen Politikern daheim fühlte er sich mächtig in kalter Verachtung den Rücken zu wenden; ihre Botschaften richteten sich an seinen politischen Verstand, an seine staatsbürgerliche Klugheit: ein Wort des Hohnes über ihre Feigheit hatte sie ihm unnahbar gemacht. Aber hier wandte sich das Vaterland an sein Herz, an sein unwillkührliches, rein menschliches Gefühl, und gegen diesen Angriff hat er keine andere Waffe als — Verwahrung seines Blickes, seines Ohres gegen die unwiderstehliche Erscheinung. — So versucht er bei der ersten Kundgebung der Bittenden Blick und Ohr hastig abzuwenden; wir sehen die ungestüme Gebärde, mit der er das Flehen des Weibes unterbricht und das Auge verschließt — um dennoch die jammervolle Klage hören zu müssen, die dem Abgewandten nachtönt. — Im tiefsten Innern seines Herzens beginnt der Wurm der Reue den Trotz des Riesen zu benagen. Aber furchtbar wehrt sich dieser Trotz; von dem ersten Bisse des Wurmes aufgestachelt bricht er in rasenden Schmerz aus, und sein gewaltigstes Toben, sein entsetzlichstes Aufzücken, decken uns die wüthende Größe des rachsüchtigen Trotzes selbst, zugleich mit der brennenden Gewalt des Schmerzes auf, mit dem er durch den Zahn der Reue verwundet worden ist. Von dieser schrecklichen Kundgebung tief ergriffen sehen wir das Weib in Schluchzen und Verzagen ausbrechen; kaum wagt sich die Bitte mehr aus der Brust hervor, die nun von Mitgefühl für den wüthenden Schmerz des Mannes gemartert wird. Furchtbar wogt und schwankt die Gefühlsschlacht hin und her: wo das Weib nur schroffen Hochmuth erwartete, muß es jetzt in der Kraft des Trotzes das gräßlichste Leiden selbst gewahren. — Dieser Trotz ist aber nur zur einzigen Lebenskraft des Mannes geworden: Coriolan, ohne seine Rache, ohne seinen vernichtenden Grimm, ist nicht mehr Coriolan, und er muß aufhören zu leben, wenn er seinen Trotz aufgiebt. Dieser ist das Band, das seine Lebensmöglichkeit zusammenhält; der verbannte Empörer und Verbündete der Vaterlandsfeinde kann nicht wieder werden, was er war: seine Rache fahren lassen heißt sein Dasein fahren lassen, der Vernichtung der Vaterstadt entsagen — sich selbst vernichten. Mit der Verkündigung dieser ihm einzig gelassenen furchtbaren Wahl tritt er nun dem Weibe entgegen. Er ruft ihm zu: Rom oder ich, Eines muß fallen! Nochmals zeigt

er sich hier in der ganzen Erhabenheit seines zermalmenden Grimmes. Und hier gewinnt das Weib wieder die Macht der Bitte: Milde! Versöhnung! Friede! — fleht es ihn an. Ach, es versteht ihn nicht, es begreift nicht, daß: Friede mit Rom — sein Untergang heißt! Doch des Weibes Klage zerreißt sein Herz; nochmals wendet er sich ab, um den schrecklichen Kampf zwischen seinem Trotze und der Nothwendigkeit der Selbstvernichtung zu kämpfen. In dem martervollen Schwanken hält er dann mit gewaltsamem Entschlusse ein, und — sucht nun selbst den Anblick des theuren Weibes auf, um in seinen flehenden Gebärden mit schmerzlicher Wollust sein Todesurtheil zu lesen. Da schwillt ihm von diesem Anblick mächtig die Brust; alles Schwanken und Stürmen des Innern drängt sich in einen großen Entschluß zusammen; das Selbstopfer ist beschlossen: — Friede und Versöhnung! — Die ganze Kraft, die der Held bisher auf die Vernichtung des Vaterlandes richtete, die tausend Schwerter und Pfeile seines Hasses und Rachegrimmes, sie faßt er mit furchtbar gewaltiger Hand zu einer Spitze zusammen, und diese — stößt er sich in das eigene Herz. Getroffen vom eigenen Todesstoße bricht der Koloß zusammen; zu den Füßen des Weibes, das ihn um Frieden flehte, haucht er sterbend den letzten Athemzug aus.

So dichtete Beethoven in Tönen den Coriolan.

b) Ueber den Unterschied zwischen Symphonie und Ouvertüre.

Man sehe in einer der nächstfolgenden Nummern dieser Zeitschrift den Artikel: „Symphonie und Ouvertüre."*)

c) Schlußbetrachtung.

Zweierlei ist es, was als Resultat einer Betrachtung über die Erscheinungen und Fragen, die hier besprochen und angeregt worden sind, sich ergiebt: einmal die Unzulänglichkeit der musikalischen Kunstart hinsichtlich des Ausdrucks, den man hier in sie zu legen sucht, dort in ihr zu finden wünscht; sodann aber und in Folge dessen das Bedürfniß der Musik, in einer allgemeineren, umfassenderen, größeren oder weiteren Kunst aufzugehen und so endlich von dem Fluche der Halbheit, der jetzt auf ihr lastet, sich selber zu erlösen.

Die Unzulänglichkeit der Musik offenbart sich ebensowohl in denjenigen ihrer Manifestationen, welche wir als die Höhepuncte ihrer historischen Entwickelung anzusehen haben — und das sind die großen Tonwerke des mittleren und späteren Beethoven, als auch in den Anforderungen des als Kunstempfänger an diese Tonwerke herantretenden Publikums, das in seinen bewußtvollen Spitzen unzweifelhaft den jeweiligen Stand der geschichtlichen Entwicklung des Menschengeistes repräsentirt. Und hiervon bedingt ja doch wohl eines das andere, weil im Grunde Keiner aus seiner Zeit herauskann — weder der schaffende Künstler, noch der Kunstempfänger. Das heißt: Aus ganz dem nämlichen Grunde, weshalb der Künstler, zuerst Beethoven, dem Tonwerke einen dichterischen Gegenstand zu Grunde legte und damit allerdings über die Grenzen der Musik als Kunstart hinauszugehen veranlaßt wurde, verlangt nun auch der Kunstempfänger, in dem Tonwerke einen dichterischen Gegenstand zum Ausdruck, und wo dieser Gegenstand über die sehr beschränkten Grenzen der reinen Musik hinausgeht, denselben auf einem anderen Wege, mit Hülfe außermusikalischer Mittel, sich zur Kenntniß gebracht zu sehen; — denn nach beiden Seiten hin sprechen auf ganz gleiche Weise die Forderungen der Zeit sich aus. Und so ist denn das, was vom Standpunkte einer Aesthetik, die ihr System natürlich auf dem Grunde einer ganz anderen, völlig verschiedenen Kunst sich erbaut hat, allerdings ein Abweg des Künstlers (Beethoven) und eine ungerechtfertigte Anforderung des Kunstempfängers (an das Tonwerk) genannt werden muß, nichts anderes, als eine geschichtliche Nothwendigkeit, ein Ergebniß der Zeit, eine Consequenz der geistigen Entwickelung der Menschheit. In Folge dessen muß es auch eben so lächerlich erscheinen, jener Aesthetik zu Liebe die Werke einer anderen Kunst (wie eben der des späteren Beethoven's) zu verwerfen, als den weit gewaltigeren Eindruck dieser Werke auf eine unbefangene moderne Menschheit zu ignoriren. Das will sagen: Wer dem Eindrucke einer 9ten Symphonie (mit oder ohne Programm) sich entzieht, weil die Form dieses Werkes mit den Regeln des ästhetischen Lehrbuches nicht stimmt, der ist ein Narr; und wer nun gar einer für die 9te Symphonie (gleichviel aus welchem — musikalischen oder außermusikalisch-dichterischen — Grunde) begeisterten Menschheit, den vom ästhetischen Lehrbuche sanctionirten Tonwerken zu Gefallen, diese Begeisterung wieder ausreden möchte, der ist erst recht ein Narr! Denn in der Kunst ist ein Funke Begeisterung, dem Herzen des Schaffenden entsprungen und in die Gemüther der Genießenden hinüber geleitet, mehr werth, als die schönsten Systeme und Annahmen, über welche die

---

*) Diese Abhandlung ist dergestalt mir unter den Händen angewachsen, daß ich vorziehen muß, sie an dieser Stelle gar nicht zu geben, sondern nachträglich als selbstständigen Artikel. T. U.

„verständigen" Kunstmenschen sich geeinigt haben mögen.

Das Ziel nun aber, auf welches eine solche Richtung der Musik — dieser „Abweg" des Künstlers Beethoven — hinführt, ist zuletzt das Drama, die Vereinigung aller Kunstarten, die „ganze" Kunst; zunächst aber nur die Verbindung des Tones mit dem Worte, die Vollendung derjenigen Seite der ganzen Kunst, welche man die „innere" nennen möchte, weil sie blos auf Gefühl und Verstand, noch nicht aber auch auf das Auge des Menschen reflectirt. Immer wird die Musik als „lyrische" Kunst fortbestehen: nach Beethoven jedoch ist jedes rein musikalische Werk, das über die Lyrik des einzelnen, vollkommen in sich abgeschlossenen Tonsatzes hinausgeht und entweder durch Zerstörung der Form dieses einzelnen Tonsatzes oder durch ein willkührliches Nebeneinander mehrerer einzelner Tonsätze episch oder gar dramatisch sein will, ein Zeugniß von seines Verfassers Mißverständniß der Geschichte und der Zeit: — der Irrthum Beethoven's ist von anderen Componisten nicht zu wiederholen, sondern zu vermeiden, von der musikalischen Kritik aber zu berichtigen durch discrete Deutung der Werke, welche diesem Irrthume entsprungen sind (wie dieß eben durch die Wagner'schen Programme geschieht). Ton und Wort verbinden sich nun aber entweder wie in der Symphonie mit Programm (vom Componisten) oder wie im Vocaltonstück mit Instrumentalbegleitung. (Die reine Vocalmusik kann nicht hierher gerechnet werden, da sie die Hauptseite der modernen Musikentwicklung, d. i. das Orchester-Instrumentale, ignorirt: — sie ist deshalb einseitig, beschränkt im Ausdruck, unfrei in der Wahl der Darstellungsgegenstände; sie ist blos der Entstehungsgrund unserer Musik, der erste Keim dieses reichen und mächtigen Baumes, nicht aber der Baum selber, nicht die ganze moderne Musik). Man wird sogleich die Instrumentalsymphonie mit erklärendem Programme als eine Halbheit bezeichnen; ich selber bezeichne sie als sogar noch weniger und gehe viel weiter, indem ich auch das außertheatralische Vocaltonstück mit Instrumentalbegleitung für mindestens eine Halbheit erkläre: — nach dem Vorgange Wagner's in seinen Opern nämlich ist die Cantate, das Oratorium und Alles todt, was dramatisch oder episch sein will, ohne zugleich nach Außen hin auch dem Auge sich darzustellen — mit der „plastischen" Kunst sich zu verbinden. Nur wiederum die Lyrik, und zwar die moderne, eine sehr aparte Lyrik (Heinrich Heine, componirt durch Robert Franz und einige Andere) lebt ein wirkliches Leben, ein anderes zwar, als die Opern Wagner's, aber doch immer ein Leben. Sobald man freilich Beethoven aus der Geschichte streicht, darf man frischweg Symphonien fortcomponiren, ohne von einer historischen Kritik Ohrfeigen befürchten zu müssen: man wird dann auch durch Wagner und seine vernichtenden Kunstschöpfungen nicht ferner belästigt, denn mit Beethoven fällt Wagner von selber, da der erstere dem letzteren ja zur historischen Voraussetzung dient. Sobald man jedoch Beethoven anerkennt und gelten läßt — und die Zahl der musikalischen Ur-Reactionäre, die dieß nicht thun, ist so außerordentlich gering, daß sie kaum in Anschlag zu bringen sein dürfte, — wird man sich auch die Consequenzen gefallen lassen müssen, welche aus einer allseitigen Betrachtung des Kunstprincips dieses Beethoven ganz von selber sich ergeben. — Doch dieß hier blos nebenbei! Es muß an dieser Stelle genügen, wenn auch nur ein Beweis mehr beigebracht worden ist für die Behauptung, daß die Erlösung der musikalischen Kunstart im Drama, wie sie Wagner vollbracht hat, ihre historische Begründung in Beethoven findet, und daß daher, nach solcher Vollendung des Beethoven'schen Kunstprincips in Wagner, sämmtliche musikalische Halbheiten, die zwischen Beethoven's letzter Symphonie und Wagner's erstem musikalischen Drama liegen (und unter diese Halbheiten gehören eben alle diejenigen musikalischen Werke, welche über die Lyrik hinausgehen — wollen), wohl kunstgeschichtliche Erscheinungen sind, nicht aber irgend welches neue Princip begründen. Jener Beweis nun aber muß ebensowohl in dem Vorhandensein der Wagner'schen Programme zu Beethoven'schen Tonwerken, als auch in dem Erfolge dieser Programme bei allen unbefangenen Kunstempfängern gefunden werden. Solchen Erfahrungen gegenüber dürften freilich Illusionen, wie z. B. der Traum von einer späteren Zeit, wo Jedermann die letzten Beethoven'schen Werke musikalisch von selber „verstehen" wird u. dgl., nicht mehr Stich halten!

Kleine Zeitung.

Leipzig. Viertes Abonnement-Concert, Donnerstag den 28. October 1852. Symphonie von L. van Beethoven, (Nr. 8, F-Dur). Recitativ und Arie aus der Nachtwandlerin von Bellini, gesungen von Frl. Hertha Westerstrand aus Stockholm. Concert für die Violine von H. W. Ernst (Fis-Moll), vorgetragen von Hrn. CM. R. Dreyschock. Zweiter Theil: Fest-Ouvertüre von Julius Rietz. Recitativ und Arie aus der Zauberflöte von Mozart, gesungen von Frl. Westerstrand. Fuge (A-Moll) für die Violine allein, von S. Bach, vorgetragen von Hrn. CM. Dreyschock. Lieder

mit Pianofortebegleitung, gesungen von Frl. Westerstrand. — Wir haben dieß Mal als eine für uns neue Erscheinung nur Frl. Westerstrand zu erwähnen. Die Wirkung ihres Gesanges bei ihrem ersten Auftreten war eine ziemlich ungünstige, doch wurde das Publikum in Etwas versöhnt, als die Sängerin Gelegenheit fand, die Sicherheit und Reinheit ihrer Coloratur so wie ihre Fertigkeit zu zeigen. Die Stimme des Frl. W. ist eigenthümlicher Art; die Kopfstimme ist gut gebildet und überwiegend, dagegen erscheint die Bruststimme ganz vernachlässigt, und hat namentlich bei größerer Kraftentwicklung einen unangenehmen Nasenton. In den Liedern erschien Frl. W. als eine entschiedene Nachahmerin der Lind; dieselbe Spielerei mit verhallenden Tönen, dasselbe Säuseln u. s. f., nur fehlte die Poesie, welche das Vorbild denn doch auszeichnet. Auch in der Bellini'schen Arie war der Vortrag ohne allen Schwung, ohne alle Wärme, so daß man durchaus die Empfindung des Eingelernten hatte. Frl. W. vermag durch einige Kunststückchen das Publikum für einen Augenblick zu interessiren; ob sie ein nachhaltiges Interesse zu erwecken im Stande ist, bezweifeln wir.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Frau Palm-Spatzer ist nach Hannover zu Gastspielen abgereist.

Orgel-Kloß concertirt jetzt in Berlin in der Garnisonskirche zum Besten der Kleinkinderbewahranstalt.

Ein neuer Tenorist, Hr. Mirapelli, hat in Brüssel sehr gefallen. Derselbe war bisher Sergeant in der französischen Armee in Algier. Dort hörte ihn sein Oberst eines Abends am Bivouacfeuer ein Liedchen singen und ermunterte ihn, den Dienst des Mars mit dem des Apollo zu vertauschen, welchen Vorschlag der gesangsreiche Sergeant mit Freuden annahm.

In München gastirte kürzlich Frl. Faleoni als Norma und Fidelio. Der mit unnützen Verzierungen überladene Gesang der Dame fand keinen sonderlichen Beifall.

Hiller wird binnen Kurzem nach Cöln zurückkehren und die Function als städtischer Kapellmeister wieder übernehmen.

Vermischtes.

Der Kirchenvorstand in Bern hatte kürzlich bei der Behörde die Forderung gestellt, es sollten an Sonn- und Feiertagen keine Theatervorstellungen stattfinden. Wie es sich gebührt wurden aber die frommen Herren damit abgewiesen und werden diese nun wohl auch die gehegte Absicht aufgeben, um Einstellung von sonntäglichen Concerten, Tanzvergnügungen rc. einzukommen.

In New-York verkauft man jetzt Jenny-Lind-Kümmel!

Curiosa

von Dr. Eduard Krüger.

Noch immer giebt's gelehrte Musikanten, die gerne italienisch stammeln, ohne italienisch decliniren zu können. Alle Tage muß man lesen: Solis! da doch in jeder Grammatik zu lesen, was der Lazzarone (nicht — ni!) in Mailand weiß, daß nämlich vom Singular o der Plural i lautet; daher Solo, Soli: Collo, Colli (was die Commis-voyageurs auch so gerne Collis aussprechen); Carbonaro, Carbonari; Cello, Celli.

Viele Leute, die Latein können sollten, schreiben dennoch Reflection, obwohl sie aus der Etymologie wissen könnten, daß es Reflexion heißt.

Tempo giusto ist nicht so bedeutungslos, wie manche verständige Leute glauben; es bedeutet bald: das angemessene Tempo, was der Componist der Discretion des Ausübenden überläßt; bald heißt's: gewöhnliches Tempo: letzteres ist der bei Händel übliche Sinn, worüber zu spotten leicht, ein Besseres vorschlagen schwierig ist. Dieses t. g. ist das zwischen andante und allegro in der Mitte stehende, und bezeichnet die gewöhnliche leidenschaftslose Bewegung der Viertel.

Die Aussprache Orchester findet sich nirgend in der Welt als bei sogenannten gebildeten Deutschen. Nach dem Griechischen müßte man das ch wie im Deutschen sprechen; Franzosen, Italiener und Engländer sprechen: Orkester. — Aehnlich ist's mit Donizetti, den einige gebildete Leute auszischen, ohne es zu beabsichtigen, denn das italienische z lautet gerade wie das deutsche, nicht wie tsch.

In Seb. Bach's sämmtlichen Werken (1stes Heft, zehn Cantaten), die diesen Frühling herausgekommen sind, ist ein störender Druckfehler S. 77, Zeile 2, Tact 2, wo das zweite H im Basse ein Quadrat haben muß; dieses beweisen die zweite Oboe und die zweite Violine daselbst.

Druckfehler-Berichtigungen. In Nr. 17, Seite 178, Spalte 1, Zeile 18 von unten lies: „November" statt: „Jahrgang".

☞ Diejenigen musikalischen Dirigenten, welche eine Aufführung meiner Ouverture zu Tannhäuser im Concert beabsichtigen, ersuche ich, wegen einiger Mittheilungen, die ich ihnen in Bezug auf eine solche Aufführung zu machen habe, sich an mich wenden zu wollen.

Zürich, 30sten October 1852. Richard Wagner.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Instructives.

Für Pianoforte.

Fr. Brauer, Fünfzehn Uebungsstücke für Pianoforte, sämmtlich auf die Tonleiter gegründet, mit steter Berücksichtigung kleiner Hände bearbeitet und mit Fingersatz versehen. Leipzig, Merseburger. 9 Ngr.

Diese Uebungsstücke verdienen Lehrern wie Lernenden empfohlen zu werden, da sie durchaus zweckmäßig und nicht trocken und langweilig sind. Die Aufeinanderfolge der einzelnen Nummern, die Verwendung der Scala zu melodischen und harmonischen Zwecken, der Fingersatz beweisen, daß das Werkchen aus der Feder eines erfahrenen und denkenden Lehrers geflossen ist.

H. Enckhausen, Op. 82. Der erste Unterricht im Clavierspiel. Eine Reihefolge methodisch geordneter Uebungsstücke für den progressiven Clavier-Unterricht nach pädagogischen Grundsätzen. Eisleben, Kuhnt. Heft 3 u. 4. à 15 Sgr.

Ueber die ersten beiden Hefte dieses Werkes haben wir bereits gesprochen, und wir können das dort Gesagte auch bei Anzeige dieser wiederholen. Die Progression ist mit erfahrener Hand angeordnet, die einzelnen Musikstücke sind ansprechend und durchaus instructiv; besonders zweckmäßig und leicht faßlich ist Das, was der Verf. im vierten Heft über die Tonleiter, die Parallel-Tonarten und deren Verbindungsaccorde sagt. —

Für Pianoforte zu vier Händen.

H. Enckhausen, Op. 84. Instructive melodische Tonstücke für das Pianoforte zu vier Händen. In vier Heften. Eisleben, Kuhnt. Heft 1 u. 2. à 15 Sgr.

Ein für die ersten Anfänger berechnetes, in stufenweiser Folge angeordnetes Werkchen, welches seiner Zweckmäßigkeit wegen Empfehlung verdient. Nicht ganz können wir uns mit der etwas zu häufigen Benutzung der Tanzformen zu Uebungsstücken einverstanden erklären, doch entsprechen auch die gegebenen Tänze ihrem instructiven Zwecke.

Für Gesang.

F. G. Klauer, Jugend-Klänge. Sammlung ein- und mehrstimmiger Lieder und Gesänge für die Jugend mit leichter Clavierbegleitung. Mit Original-Compositionen und nach den schönsten Volksweisen bearbeitet und herausgegeben. Eisleben, Kuhnt. 1stes und 2tes Heft, à 5 Sgr.

Ein geschickt angeordnetes Werkchen, das Anfängern eine lehrreiche und angenehme Unterhaltung gewähren wird. Einzelne der Lieder sind zweistimmig mit Pianofortebegleitung gesetzt.

Liederkranz für deutsche Schulen. Eine Sammlung ein-, zwei- und dreistimmiger Lieder mit besonderer Berücksichtigung der beliebtesten Sangweisen, nebst einleitenden Uebungen für den Gesang-Unterricht. Nebst einem Anhange von Schulliedern zu verschiedenen Gelegenheiten. Herausgegeben von Lehrern der Grafschaft Mansfeld. Zweites Heft. Zweite verbesserte Auflage. Eisleben, Kuhnt. 3 Sgr.

Bereits bei Anzeige des ersten Heftes dieser für Schulen sehr zweckmäßigen und mit erfahrener Hand geordneten Sammlung haben wir derselben lobend gedacht. Auch dieses zweite Heft schließt sich dem ersten in würdiger Weise an und verdient die Beachtung der Volksschul-Vorstände, denen wir das Werkchen nochmals bestens empfehlen wollen.

Bücher, Zeitschriften.

G. Schilling, Carl Philipp Emanuel Bach's Versuch über die wahre Art Clavier zu spielen. Im Gewande und nach den Bedürfnissen unserer Zeit herausgegeben. Zwei Theile in einem Bande. (Des Originales vierte Auflage.) Herzberg 1852, Franz Mohr.

Eine ältere Ausgabe dieses Werkes ist uns zur Zeit nicht zur Hand, wir können daher nicht sagen, welche Aenderungen der Herausgeber in vorliegender vorgenommen hat. Wir müssen uns also für jetzt auf eine einfache Anzeige beschränken, behalten es uns jedoch vor, später einmal wieder auf die Schilling'sche Bearbeitung zurückzukommen, die uns beim Durchlesen als ein sehr empfehlenswerthes Unternehmen erschien.

Friedrich Kempe, Franz Liszt. Richard Wagner. Aphoristische Memoiren und biographische Rhapsodien. Ein Erinnerungsblatt für die Theilnehmer des dritten Anhalt-Bernburgischen Musikfestes, ein Beitrag zur Kunstgeschichte für alle Freunde der Tonkunst, der classischen und romantischen. Eisleben 1852, F. Kuhnt.

Von alle den auf dem Titel dieser Brochüre befindlichen Bezeichnungen ist die treffendste und richtigste: „Ein Erinnerungsblatt für die Theilnehmer des dritten Anhalt-Bernburgischen Musikfestes", denn in der That ist das Ganze nichts,

als eine kurz gefaßte Geschichte des Ballenstädter Festes. Wenn auch Liszt's und Wagner's Namen bei jenen in mehr als einer Rücksicht bedeutungsvollen Aufführungen die Hauptrolle spielen, so war es doch unnöthig sie in etwas prunkender Weise auf den Titel zu setzen; es versteht sich von selbst, daß man bei Erwähnung dieses Festes zuerst an sie denkt. Die biographischen Aphorismen über die beiden Helden desselben geben eine gedrängte Uebersicht über das bewegte Leben dieser Künstler und sind in sofern dankenswerth. Der übrige Inhalt des Buches ist entweder nicht Eigenthum des Verfassers oder er ist dem glänzenden Titel gegenüber nicht bedeutend genug. Die gelieferten Comentare zu der Tannhäuserouvertüre und zu der neunten Symphonie sind Wagner's Worte, und was über die anderen in Ballenstädt aufgeführten Werke gesagt wird, ist flüchtig und wenig erschöpfend. Außer einer Beschreibung der in jenen Tagen gebotenen materiellen Genüsse giebt der Autor noch das Gedicht der Herzogin von Orleans, das Liszt in Musik gesetzt und in Ballenstädt aufgeführt hat, und ein vollständiges Verzeichniß des Sänger- und Orchesterpersonals, und füllt auf diese Weise beinahe die drei Bogen, aus denen die Brochüre besteht. In einem kurzen Nachwort wird noch die Differenz zwischen Friedrich Schneider und Liszt zu vermitteln gesucht und auch des Umstandes gedacht, daß die erste Idee zu diesem großartigen Kunstfeste in dem Kopfe eines Gastwirthes entsprungen sei. Für die Theilnehmer an dem Feste wird das kleine Buch immerhin interessant sein, und auch die „gehaßte Leipziger Kritik" — wie sie der Hr. Verf. zwar im Scherz, aber doch unpassender Weise zu nennen beliebt — würde gegen das Werkchen nichts einzuwenden haben, wenn es mit weniger Geräusch aufgetreten wäre und nur den ihm zukommenden Titel: „Erinnerungsblatt rc." führte.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Adolf Kullack jun., Op. 2. Etudes de Salon pour le Piano. Nr. 2. Loreley. Berlin, Trautwein (Guttentag). 12½ Sgr.

Ein sehr brillantes, aber auch sehr schwieriges Salonstück, daher nur vollkommen fertigen Spielern zu empfehlen.

Aug. Schäffer, Op. 40. Nr. 1. Die Jagd, u. Nr. 2. Savoyarden-Polka, für das Pianoforte. Berlin, Trautwein (Guttentag). Nr. 1. 15 Sgr. Nr. 2. 10 Sgr.

Die „Jagd" ist ein ziemlich unbedeutendes Stück, nur für Dilettanten mit sehr geringen Ansprüchen und Kunstanschauungen brauchbar. Als tanzbarer Tanz ist die Polka recht hübsch zu nennen, wenn sie auch keineswegs Ansprüche auf besondere Originalität machen darf.

Fr. Weber, Op. 7. La Consolation. Etude. Deux morceaux de Salon pour le Piano. Wien, Mechetti. 10 Ngr.

Die Consolation ist ein ziemlich gewöhnliches, wenn auch nicht leichtes Salonstück. Die Etüde steht gegen dieses bedeutend höher, wenn auch hier des Neuen nicht viel geboten wird.

Marcele Madeiski, Chant montagnard, l'inquiétude, le tourbillon. Mélodies sans paroles pour le Piano. Wien, Mechetti. 20 Ngr.

Drei ansprechende Salonstücke mit guter Sachkenntniß geschrieben, und daher Freunden besserer, wenn auch dem Inhalte nach leichterer, Unterhaltungsmusik zu empfehlen.

Th. Leschetizky, Op. 12. Second Nocturne pour le Piano. Wien, Mechetti. 10 Ngr.

Es unterscheidet sich dieses Werk wenig oder gar nicht von den übrigen Erzeugnissen des Componisten, welche sich sehr wenig vor der großen Menge der gewöhnlichsten Unterhaltungsstücke auszeichnen.

Ad. Lang, Op. 12. La Mascherata. Scherzo fantastique pour le Piano. Wien, Mechetti. 15 Ngr.

Ein wenig bedeutendes Musikstück für Dilettanten, welche an Sentimentalität und Tanzmelodien Wohlgefallen finden.

G. Reder, Op. 20. Première Nocturne pour le Piano. Wien, Müller. 10 Ngr.

Dieses Nocturno hat ansprechende Motive, sein Vortrag verlangt aber einen tüchtigen Spieler. Von einem solchen gespielt wird es im Salon von guter, wenn auch nicht gerade nachhaltiger, Wirkung sein.

A. de Kontski, Op. 83. Nr. 2. Au Bord de l'Océan. Impression de voyage. Berlin, Schlesinger. 12½ Sgr.

— — —, Op. 83. Nr. 3. La Cascade. Impression de voyage. Ebend. 12½ Sgr.

„Wenn Jemand eine Reise thut, so kann er was erzählen", heißt es in einem alten Liede. Der Ritter v. Kontski erzählt nun auch etwas in seiner Weise, wenn er auch gerade nicht viel Neuigkeiten vom Ocean und vom Wasserfall mitbringt. Eine wogende Clavierfigur versteht sich bei einer Oceanscomposition von selbst, eben so wie eine Menge von Sechszehntheilen in hohen Octaven das Plätschern einer Cascade wohl am besten auf dem trockenen Piano im parfümirten Salon wiedergeben. Bei alle dem sind vorliegende Reise-Eindrücke nicht ohne Geschick formulirt, und werden deshalb von Liebhabern von dergleichen Nippsachen nicht ungern gespielt und gehört werden.

C. Hennig, Op. 25. Nr. 1. Scheiden und Leiden. Lied von H. Truhn für Pianoforte. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.

Das Truhn'sche Lied ist hier mit Geschmack und Geschick übertragen, doch verlangt es einen sehr geübten Spieler.

Aug. Schäffer, Op. 23. Nr. 2 u. 3. La Veneziana, La Clochette, pour le Piano. Berlin, Schlesinger. à 12½ Sgr.

Zwei Unbedeutendheiten für Clavier-spielende Dilettanten.

Th. Kullak, Op. 67 A. Romance de Warlamoff. (Illustrations russes pour le Piano, Nr. 3.) Berlin, Schlesinger. ½ Thlr.

Die ansprechende Romanze ist mit Kullak's bekanntem Geschick und Geschmack übertragen, und wird Freunden guter Salonmusik willkommen sein.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien,

zu haben in allen Buchhandlungen.

J. G. Meister (Stadtorganist in Hildburghausen), **Harmonie- und Generalbasslehre** oder Einleitung zur Composition. Ein Lehrbuch zum Selbstunterricht für Die, welche sich theoret. und prakt. Fertigkeit in der Harmonie- und Generalbasslehre aneignen, leicht und regelmässig moduliren und Vorspiele und Fantasien componiren wollen. Zweite um 23 Bogen vermehrte Aufl. Nebst 37 lithogr. Tafeln mit Aufgaben und Uebungen. Gross Quart, schön und fest geheftet. 2 Thlr. oder 3 fl. 36 kr.

***Wedemann*, 100 Gesänge der Unschuld, Tugend und Freude** mit Begleitung des Claviers. Gemüthlichen Kinderherzen gewidmet. Erstes Heft. Zehnte, revidirte Aufl. Sedez, schön geheftet. 15 Sgr. oder 54 kr.

(Das 2te u. 3te Heft ist für gleichen Preis zu haben.)

***Dessen* 100 deutsche Volkslieder** mit Begleitung des Claviers. Erstes Heft. Dritte verbess. Aufl. Duodez, schön geheftet. 20 Sgr. oder 1 fl. 12 kr.

(Auch hiervon ist das 2te und 3te Heft für den nämlichen Preis zu haben.)

***Dessen* praktische Uebungen für den progressiven Clavierunterricht.** Erstes Heft. Achte revidirte Aufl. auf starkes Papier, geheftet. 10 Sgr. oder 36 kr.

(Die übrigen 3 Hefte, sowie die 4 Hefte vierhändige Lectionen, dessen Quartett-Magazin für den Männergesang, 3 Hefte, und dessen praktisches Orgel-Magazin in 5 Heften werden bei dieser Gelegenheit wieder in Erinnerung gebracht.)

Diese Wedemann'schen Sachen haben einen Beifall und eine Verbreitung, wie selten andere Musikalien, gefunden, wie dieses die oft wiederholten Auflagen am Besten beweisen.

Im Verlage von ***Pietro Mechetti sel. Witwe*** in Wien sind so eben erschienen:

Dessauer, J., Frühlingsnacht. Gedicht von J. Freih. von Eichendorff. Für Altstimme mit Begleitung von Violoncell und Pianoforte. Op. 53. 12½ Ngr.

Florimo, F., Le Romancier du Sud. Collection de 24 Romances italiennes. Deuxième Suite. (Nr. 7—12.) 25 Ngr.

Lang, Ad., Fleurettes harmoniques de l'Italie. Six Mélodies agréables, paraphrasées p. Piano. Op. 13.

Nr. 1. Il Barcajuolo, de G. Donizetti. — Nr. 2. Io ti voglio bene assaje. Canzonetta napoletana. — Nr. 3. La Zingara, de G. Donizetti. — Nr. 4. Bella Nice, de V. Bellini. — Nr. 5. Se la vita vuoi godere, de G. Tadolini. — Nr. 6. La Carolina. Canzonetta napoletana. à 10 Ngr.

Panofka, H., Soirées de Londres. Collection de morceaux p. le chant av. acc. de Piano. Op. 76.

Nr. 5. La Simpatia. Canzone p. Tenore. — Nr. 6. Che mi manca — Was fehlt mir? Canzone p. Soprane. à 10 Ngr.

Plachy, W., Etude agréable en forme d'une Tarantelle p. Piano. Op. 107. 15 Ngr.

Reber, H., La Captive — Die Gefangene. Chant tiré des Orientales de V. Hugo, p. la voix de Bariton av. acc. de Piano. (Aurora Nr. 342.) 10 Ngr.

Satter, Gust., Sonate p. Piano (Fis-dur). 1 Thlr. 10 Ngr.

Storch, A. M., Drei Lieder für 4 Männerstimmen. Letzte Treue, von J. N. Vogl. — Liebesscherz, Volkslied. — Schlachtgebet, von Th. Körner. — Partitur und Stimmen. Op. 110. 15 Ngr.

Waldmüller, F., Feuilles théâtrales. Collection de Fantaisies non difficiles p. Piano à 4 mains. Op. 80.

Nr. 7. Rigoletto de J. Verdi. 15 Ngr.

Bei ***G. C. Knapp's*** Verlagshandlung in Halle ist erschienen und durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen zu beziehen:

W. A. Mozart's

sechs beliebteste Opern im vollständigen Klavierauszuge mit dem Originaltexte und deutscher Uebersetzung.

Prachtausgabe

mit den Partituren verglichen

von

A. E. Marschner.

In sechs Lieferungen. Musikalienformat.

Erste Lieferung: **Die Zauberflöte.** Mit deutschem Texte. **150** Seiten, geh. **2** Thaler.

Zweite Lieferung: **Don Giovanni.** Mit italienischem und deutschem Texte. **245** Seiten, geh. **3** Thaler.

Im Drucke höchst correct und deutlich ist diese Ausgabe in ihrer Ausstattung unstreitig die schönste, eine wahre Prachtausgabe, und unter allen in gleichem grossen Noten-Formate **die billigste**, indem sie noch nicht den dritten Theil des gewöhnlichen Musikalienpreises kostet. —

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 20. Den 12. November 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Carl G. P. Grädener, Op. 15. Hebräische Gesänge von Lord Byron, übersetzt von A. Böttger, für eine und zwei weibliche Stimmen mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 20 Ngr.

Ludwig Meinardus, Op. 4. Biblische Gesänge für eine tiefe Singstimme mit Begleitung des Piano. — Berlin, bei Stern u. Comp. Preis ½ Thlr.

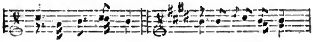
Es sei uns vergönnt, bei Gelegenheit auch dieser Lieder einige allgemeine Bemerkungen zu machen, welche, obschon zunächst durch die vorliegenden Compositionen veranlaßt, doch unmittelbar an Das anknüpfen, was wir bei der neulichen Besprechung der Baumgartner'schen Lieder (in Nr. 21 des vorigen Bandes) zu sagen uns gedrungen fühlten. Heute nämlich möchten wir die Aufmerksamkeit unserer Leser auf die höchst charakteristische Thatsache hinlenken, daß die Musik der Componisten der Gegenwart bei weitem weniger *eigenthümlich* in der Instrumental- als in der Gesangscomposition erscheint. Z. B. *Löwe*, an den wir durch die vorliegenden Lieder zunächst erinnert wurden; — welch' eine Fülle von Phantasie, welche Schärfe und Mannichfaltigkeit der Charaktere, welch' eine selbst rein musikalische Eigenthümlichkeit spricht sich in seinen Gesangscompositionen aus! als welch' eine bedeutende musikalische Potenz, wie tief und originell erscheint er in vielen seiner Balladen! Und ist dieser Löwe wohl wieder zu erkennen in seinen Instrumentalcompositionen? wo erhebt er sich hier — abgesehen von seinen poetischen Intentionen und in alleiniger Rücksicht auf die specifische Musik, die er bietet — wohl über das Niveau des Gewöhnlichen, fast Unbedeutenden? Es will uns in der That scheinen, als fühle der moderne Componist im Gebiete der reinen Tonkunst um so mehr von seinem Genius sich verlassen, als er gerade eine bedeutende Kraft und Vielseitigkeit der Empfänglichkeit und Gestaltungsfähigkeit besitzt, als er eine wirkliche dichterische Potenz aufzuweisen hat, die natürlich in Rücksicht auf die Musik ihn nur *reproducirend* erscheinen lassen kann. Diese Erscheinung tritt am stärksten bei denjenigen Componisten hervor, die sich nicht zur unbeschränktesten Herrschaft über den technischen Theil der musikalischen Kunst aufgeschwungen haben, die nicht — wie einst Mozart — alle *Kunstfertigkeiten* aus den Aermeln schütteln. In diesem Falle befindet der reichbegabte Löwe sich allerdings, und wenn wir z. B. bei *Schumann* den Unterschied zwischen der specifischen Musik seiner Vocal- und der seiner Instrumentalwerke bei weitem minder auffallend finden, als bei

Löwe, so erklärt sich diese Erscheinung eben ganz natürlich aus dem Umstande, daß Schumann die Technik seiner Kunst in der That vollständig beherrscht. Dafür nun aber beherrscht diese Technik zuweilen auch ihn, und die natürliche Folge hiervon ist, daß selbst manche seiner Vocalcompositionen minder frisch und ursprünglich erscheinen, als die Löwe'schen. Wollten wir die Folgerungen aus allen diesen Erscheinungen noch weiter fortführen, so würden wir schließlich bei einem Endpunkte ankommen, wo uns als nackte Thatsache die Wahrheit entgegentreten müßte: der Haupttheil der Instrumentalmusik ist überhaupt und bleibt die Technik — die Technik im allerrealsten Sinne des Wortes. Vergeßt daher, was Ihr gelernt habt (und dies ist eben die Technik), und Ihr werdet sicherlich „Eigenthümliches" schaffen, sofern Ihr überhaupt nur Kraft zum Schaffen habt; denn der Besitz der Kraft ist allerdings das erste aller Erfordernisse: im Anfange war — die Kraft! Kramt dagegen aus, was Ihr gelernt habt, betet her, was man Euch eingebläut hat, und Ihr könnt versichert sein, daß Ihr, selbst wenn Euch ursprüngliche Kraft innewohnt, von Euerer wirklichen Eigenthümlichkeit genau so viel verlieren werdet, als Ihr selber durch die Unterordnung unter die Gebote der Technik thöricht genug aufgebt! Das heißt: Begnügt Euch, zu reproduciren, und Ihr werdet musikalisch eigenthümlich produciren! — Wir sind hier also gerade bei dem Gegentheil Dessen angekommen, was bisher als Wahrheit galt. Nun, dies passirt heut zu Tage nur zu häufig! Wie lange z. B. hat man nicht geglaubt, die Humanität bestünde in der Demuth, oder Derjenige genieße der größten Freiheit, welcher sich so viel als nur immer möglich von den Anderen isolire? Wir wissen jetzt, daß das energischste Auftreten gegen das Gebahren der Menschen, die rücksichtsloseste Sprache über ihr Thun und Lassen oft die Folge des Erfülltseins von dem reinsten Humanismus ist; wir wissen, daß nicht in dem Mangel, sondern in der Fülle der Beziehungen zu anderen Menschen die wahre Freiheit des Einzelnen besteht! Und wie mit der Freiheit des Menschen überhaupt, so verhält es sich auch mit der Freiheit des Tonkünstlers: er wird um so fruchtbarer und eigenthümlicher produciren, je mehr er seine Beziehungen zu den anderen Kunstarten erweitert, dagegen um so mehr in sich erstarren und von seiner Kraft und Eigenthümlichkeit einbüßen, je enger er auf seine Kunstart allein sich beschränkt.

Indem wir nun speciell auf die vorliegenden Compositionen übergehen, so bestätigen dieselben auf der einen Seite das bisher im Allgemeinen Gesagte, in sofern sie durch eine gewisse Eigenthümlichkeit in musikalischer Beziehung allerdings sich auszeichnen; auf der anderen Seite muß dagegen gesagt werden, daß sie zunächst als Nachahmungen Löwe's erscheinen, was im Allgemeinen nämlich die Wahl der Gedichte und selbst die Art ihrer musikalischen Wiedergabe anbelangt. Dies letztere aber ist fast mit Nothwendigkeit durch die Eigenthümlichkeit der Texte bedingt, und Löwe beansprucht nur das Verdienst, der Erste unter den Modernen gewesen zu sein, der im Drange nach vielseitigster Entwickelung seines musikalischen Wesens auch nach „hebräischen Gesängen" und „biblischen Worten" gegriffen hat. Innerhalb dieser „Gattungen" — wie man hier jetzt schon sagen muß — ist jedoch für Darlegung und Ausbreitung musikalischer Eigenthümlichkeiten noch so viel Spielraum gestattet und von unseren Componisten in der That benutzt, daß im Besonderen die vorliegenden Gesänge keineswegs als bloße „Nachahmungen" erscheinen.

Die „hebräischen" Gesänge des Hrn. Grädener sind: 1) „Mein Geist ist trüb', o nimm geschwind die Harfe, die mich stärkt, empor" u. s. w. 2) Jephta's Tochter, 3) „O weint um sie, die einst an Babels Strand geweint" u. s. w. 4) „Dein Leben schied, dein Ruhm begann" u. s. w. 5) „Wir saßen am Wasser in Thränen bei Babel" u. s. w. Gegen die Auffassung dieser Gedichte ist im Allgemeinen nichts Erhebliches einzuwenden. Die Nummern 1, 3 und 5 sind als Duette für zwei Singstimmen behandelt; ist eine mehrstimmige Behandlung bei Nr. 5 fast geboten, bei Nr. 3 mindestens in das Belieben des Componisten gestellt, so erscheint sie dagegen bei Nr. 1 völlig unpassend: mehrere Menschen sagen in erster Person niemals das Nämliche aus. Uebrigens ist Hr. G. mehr noch in den Fesseln der reinmusikalischen Form befangen, als der Componist der „biblischen" Gesänge: neben einigen Zügen in der Declamation, welche Nachdenken verrathen, begegnen wir zuweilen auch Unzuträglichkeiten in dieser Beziehung, welche von solcher Befangenheit ein lautes Zeugniß ablegen und namentlich in Nr. 1 sehr wohl hätten vermieden werden können. Allerdings band den Componisten die bestimmte, metrisch abgemessene Form der gewählten Gedichte bis zu einem gewissen Grade, doch vermag dies musikalische Accente auf unbedeutende Nebenworte niemals zu entschuldigen. Dafür ist dem Hrn. G. die formelle Abrundung seiner Compositionen um so besser gelungen: hierin aber wird er ein nur zweifelhaftes Lob erkennen, wenn er unseren mehrfach angedeuteten Ansichten über Gesangscomposition jemals einige Berücksichtigung geschenkt hat. — In rein musikalischer Beziehung begegnen wir in den „hebräischen" Gesängen einer gewissen Vorliebe des Componisten für jene hochaufgethürmten Harmonien,

welche aus und auf den gewöhnlichen Sept- und Nonaccorden durch Fortsetzung des Terzenbaues, durch Hinzunahme mehrfacher Vorhalte, entstehen; so z. B. in Nr. 2 dem Zusammenklang , der später sogar noch höher potenzirt (durch ein untergelegtes C) auftritt. Auch dieser Umstand erinnert an Löwe. Wir tadeln solche Stellen keineswegs: das auf Seite 9 in die G-Dur-Harmonie herübergebundene Dis einer begleitenden Mittelstimme beleidigt dagegen auf das Höchste das Auge, ohne das Geringste für das Ohr zu sagen. Nachdrücklich gerügt muß auch werden, daß der Componist in seinen Duetten die beiden Singstimmen mitunter auf eine Art und Weise geführt hat, die wir wenn nicht als schülerhaft, so doch als leichtsinnig im höchsten Grade, bezeichnen müssen. Durch welche Nothwendigkeiten Stimmenführungen der folgenden Art





sich rechtfertigen sollen, möchten wir in der That erfahren. Wir tadeln alle unmotivirten Verstöße gegen die Regel und den Wohlklang um so stärker, je lauter wir die Freiheit im Allgemeinen predigen; denn diese Freiheit hat die genaue Kenntniß und Geübtheit des Gesetzes zur unmittelbaren Voraussetzung, das hier in Noten Angeführte aber schmeckt fast nach Ungeschick, und für das Ungeschick ist natürlich die Freiheit nicht gemacht. — Der Text der hebräischen Gesänge ist in deutscher und englischer Sprache untergedruckt.

Die „biblischen" Gesänge des Hrn. Meinardus sind: 1) „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu Dir" u. s. w. 2) „Herr! Mein Herz ist nicht hoffärtig und meine Augen sind nicht stolz" u. s. w. 3) „An den Wassern zu Babel saßen wir und weineten" u. s. w. Wenn wir uns über diese Gesänge nicht ausführlicher verbreiten, so geschieht dies, weil wir an ihnen in der That nichts auszusetzen haben. Der Componist ist in jeder Beziehung vollkommen mit sich einig, er bedarf weder unseres Rathes noch unserer Ermunterung; schützt die geistige Reife, die aus seinen Compositionen spricht, ihn vor jedem Mißgriff, zu dessen Rüge die gewöhnliche Kritik ein Recht beanspruchen könnte, so würde selbst eine oppositionelle Principienkritik Respect empfinden müssen vor der Harmonie, die seine Kunstleistung athmet, und die eben nur als eine Folge jener Einigkeit des Componisten mit sich selbst anzusehen ist. Innerhalb ihrer besonderen Gattung dürfen die biblischen Gesänge des Hrn. M. sehr empfohlen werden.

T. U.

Wagner's Tannhäuser in Breslau.

Bis zur Aufführung dieses musikalisch-dramatischen Riesenwerkes in Breslau kannte ich nur Wagner's Schriften und den Clavierauszug des Tannhäuser.

Aus den ersten mußte ich bald die Ueberzeugung gewinnen, daß hier in der weitesten Ausdehnung das wahre Wesen des musikalischen Drama erkannt war und namentlich das festgestellte Verhältniß des Wortdichters zum Tondichter von größter Bedeutung werden mußte. Daß Wagner's Theorie in vollendeter Weise Praxis geworden, daß in der genannten Composition Wahrheit des Ausdruckes erzielt, die tiefste Empfindung mit der schöpferischsten Phantasie vereinigt sei, lehrte mich der Clavierauszug des Tannhäuser, ohne mich jedoch hierbei auch nur annäherungsweise einen solch geistigerhebenden Totaleindruck ahnen zu lassen, wie ich denselben bei den in Breslau stattgefundenen Vorstellungen empfunden. —

Man vergißt in der That während der Aufführung des Tannhäuser in den Räumen eines Theaters zu sein, da das sympathische Gefühl fürs Einzelne wie Ganze jenen Grad erreicht, wo nur Empfindung und Gemüthsaffecte, in steter Abwechslung thätig und jede Verstandesreflexion von sich weisend, den Menschen im vollsten Maße beherrschen. Die ersten beiden Actschlüsse, die Erzählung Tannhäusers im dritten Acte und so manches Andere regen sogar das Gefühl dermaßen an, daß man glaubt dem colossalen Eindrucke erliegen zu müssen, wenn noch irgend eine Steigerung des Affectes nachfolgen sollte. Während der ganzen Vorstellung lebt man immer mitten in der Handlung; man ist mit seinen Gedanken weder voraus noch mit dem Vorhergegangenen beschäftigt, da jeder einzelne Theil der Handlung ein nothwendiger Fortgang der logischen Entwicklung des ganzen Vorwurfs ist und aus diesem Grunde die volle Theilnahme des Zuhörers ununterbrochen anregt. Die darzustellende Idee, die Dichtung und Musik wirken in einem solch harmonischen Verhältnisse, daß man nirgend sagen kann, dieses oder jenes sei hier oder dort die Hauptsache: Eins bedingt das Andere; Eins ist mit dem Andern so innig verwachsen, daß das Lösen des einen Factors nothwendiger Weise die Vernichtung des andern herbeiführen müßte. Ueberall ist man hier einem Vollendeten, Naturwüchs-

sigen und Tiefgefühlten gegenüber, welches den Zuhörer mit zauberhafter Macht in seinen Kreis zieht. Da ist nirgends Etwas von dem sonst so häufig vorkommenden Gemachten! Ueberall die schöpferische Macht des Genius! Jeder menschlichen Regung, von ihrem Entstehen bis zum höchst-erreichbaren Grade leiht Wagner mit eben so viel Poesie als Phantasie Worte, die er oft in ganz neuer Weise in Töne verkörpert und so dramatisch wirksam gestaltet, wie nur sehr Wenige vor ihm. Der Grund und Boden, auf welchem Wagner das ganze Gebäude des musikalischen Drama aufbaut, ist in allen Beziehungen Wahrheit. Nach Beendigung der Vorstellung hatte ich keinen andern Eindruck, als ob ich in den Kreis der handelnden Personen selbst gehört und ein Stück Weltgeschichte durchlebt hätte. Ich verließ das Theater mit nie empfangenen Eindrücken, eine neue Welt im Kopfe und Herzen, und mit der festen Ueberzeugung daß Wagner durch das Niederreißen der alten Oper und ihrer Verirrungen mit diesem Tannhäuser eine neue Welt geschaffen, deren Schönheiten aber nur der genießen kann, der mit der alten vollständig gebrochen und im Stande ist sich auf einen allgemein freien natürlichen Standpunkt zu stellen. —

Wie nun aber in unserer, von Förmlichkeiten aller Art durchspickten menschlichen Gesellschaft, ein von allen Convenienzen sich lossagender, den reinen natürlichen Empfindungen und nur der Wahrheit folgender Mensch dieser Gesellschaft schroff gegenüber steht, ist eben so begreiflich, als sich Wahrheit und Lüge, Natur und Unnatur nie vereinigen können. Einen solchen zur Natur zurückgekehrten freien Menschen wird man in einer von der hohen Cultur des 19ten Jahrhunderts getragenen Gesellschaft oft mitleidig belächeln, ihm jedes feine schickliche Benehmen, Formengewandtheit 2c. absprechen, ihn am Ende bei manchen Gelegenheiten auch für närrisch erklären. Und alles dieses lediglich aus dem Grunde, weil die Handlungsweise eines solchen, seinen natürlichen Eingebungen folgenden Menschen, in die von der hohen gebildeten Gesellschaft genehmigten Formen nicht paßt oder denselben widerspricht. —

Dieses dem Leben entnommene Bild dürfte im Allgemeinen ein sehr passendes für den Standpunkt Wagners gegenüber unserm Opernpublikum sein. Die Unnatur der Oper erkennend, schnitt der kühne und dennoch bedächtige Reformator alle unnatürlichen Auswüchse in Dichtung und Musik radical weg, und brachte auf diese Art ein musikalisches Drama zu Stande, das sich zu unserm verdorbenen Opernpublikum und den reinen musikalischen festgefrornen Formenmenschen in ähnlicher Weise verhielt, als jener vorhin bezeichnete freie Mensch gegenüber der sogenannten gebildeten Gesellschaft. — Nirgends wird hier dem Publikum geschmeichelt; nirgends um seine Gunst gebuhlt; nirgends ihm unter irgend welchem verlockenden äußern Scheine Etwas als Wahrheit geboten, das sich später beim Licht besehen, als reine Sinnestäuschung, als reines Blendwerk erwiesen hätte. Ueberall Natur! Ueberall Wahrheit! Ist diese verletzend, so kann sie es nur gegenüber der Unnatur, der Lüge sein. Um aber auf jenen allgemein freien Standpunkt zu kommen, der — nicht die Form, wohl aber — Förmlichkeiten ganz vergessen macht und nur den Geist in immer welcher Form aufzufinden weiß, dürfte eben dem „absoluten Formenmusiker" am schwersten ankommen. Jeden Augenblick, bei dieser oder jener harmonischen Verbindung, zu welcher er sich vergeblich nach einem in seinem Kopfe enthaltenen Schema umsieht, wird ihm der Genuß verleidet; er sieht in Wagner eben nur einen Menschen, der sich „unbändig" und ohne Kenntnisse der bestehenden Regeln gleich einem Wilden in den Urwäldern herumtummelt, dessen „Capriolen und unnatürlichen Sprünge" er aber erst dann verstehen kann, bis dieselben in ein System gebracht und unter dem oder jenem Paragraphen von der „gebildeten musikalischen Gesellschaft" sanctionirt sind. Dem gegenüber ist nun allerdings der unverdorbene empfängliche Laie im Vortheil. Sein natürlich bewahrtes Gefühl giebt sich ohne jede Reflexion ganz dem Eindrucke hin; sein Genuß wird durch keine von den als Norm anerkannten gesetzlichen Formen beeinträchtigt. —

Auf das Breslauer Publikum waren die der ersten Vorstellung vorausgegangenen in den Zeitschriften erschienenen belehrenden Artikel, vorzugsweise aus Wagner's „Oper und Drama" entnommen, von unverkennbarem Einflusse gewesen. Die durch den Tannhäuser hervorgebrachte, unstreitig beim größten Theil des Publikums in hohem Grade vorhandene geistige Erhebung berechtigt zu dem Schlusse: daß dieses Publikum durch jene Belehrungen unter andern Voraussetzungen als gewöhnlich die Oper besuchte, und daß durch die Macht der Idee, wenn dieselbe aus dem Boden der Wahrheit entsprossen, verjährte Vorurtheile und verdorbener Geschmack mit einem einzigen Schlage zu beseitigen sind. —

Die Aufführung selbst war für die enggezogenen Grenzen einer Provinzialbühne eine ausgezeichnete zu nennen; es wurde von allen Seiten das Möglichste geleistet, wobei dem thätigen und verdienten Kapellmeister Herrn Seidelmann unstreitig das größte Verdienst zukommt, da derselbe den Mitwirkenden die Intentionen Wagners mit einem Eifer klar und anschaulich zu machen suchte, der nur aus Enthusiasmus und Liebe zur Kunst hervorgehen kann.

Von allen Mitwirkenden muß Frl. Fischer als Elisabeth hervorgehoben werden. Dieselbe hatte ihre hohe Aufgabe vollkommen erkannt und stellte den echt weiblichen Charakter mit einer Wahrheit hin, die jedem Zuhörer die vollste Sympathie abzwang; ihr Gesang war edel, einfach und von jener tiefen Innerlichkeit getragen, welcher durchweg dem Charakter Elisabeth's eigen. Der Tannhäuser war in den Händen des Hrn. Erl, der sich auch sichtlich bestrebte, seinem schwer darzustellenden Charakter gerecht zu werden, und im Vergleich mit seinen andern operistischen Darstellungen das Höchste leistete. Wenn dennoch die seines Tannhäusers viel zu wünschen übrig ließ, so liegt dies vorzugsweise in der ihm noch ungewohnten Aufgabe: dem Charakterdarsteller eine größere Aufmerksamkeit zuzuwenden als dem Sänger, welcher Uebelstand eben bei dieser Partie am meisten fühlbar werden mußte. Auch die andern Rollen waren genügend besetzt; vorzüglich verdienen die Ensembles alles Lob. Bei denselben konnte man recht deutlich erkennen, wie jeder Einzelne — selbst der untergeordnet Mitwirkenden — zur Ueberzeugung gelangt, daß auch er hier ein nothwendiges Glied des Ganzen sei und seinen Antheil an demselben habe. Nur durch die Begeisterung und ein energisches, beseeltes Eingreifen Aller konnte eine so großartig geistig-erhebende Wirkung aufs Publikum hervorgebracht werden. Allerdings ist nicht zu läugnen, daß gerade hier eine stärkere Besetzung der Chöre und der Streichinstrumente des Orchesters am Platze gewesen wäre.

Daß die Verbreitung von Wagner's dramatischen Werken bis jetzt nicht so schnell als wünschenswerth vor sich gegangen, ist gewiß zu beklagen, dennoch aber sehr begreiflich. Es mögen schließlich die wichtigsten Ursachen dieser bedauernswerthen Erscheinung nachfolgend erörtert werden. —

Wie jede falsche Ansicht über irgend welchen Gegenstand bei jahrelangem Bestehen immer festen Boden faßt, zuletzt von der gläubigen Menge als Wahrheit anerkannt wird, ist nur zu bekannt; nicht minder welchen Kampf diejenigen zu bestehen haben, welche den Irrthum erkennen und die Wahrheit zur Geltung bringen wollen. Wer die zum Theil von den einseitigsten Gesichtspunkten aus verfaßten Artikel über Wagner's dramatische Werke in den Zeitschriften gelesen, wird zugestehen, wie schwer es auch Wagner gemacht worden ist, der von ihm erkannten Wahrheit Geltung zu verschaffen. Wurde ja durch die Erkenntniß daß der Tondichter im Wortdichter gleichsam aufzugehen habe, nicht nur der Componist von seinem mit großer Zudringlichkeit eingenommenen Throne verdrängt, sondern selbst, — wie es auch nicht anders sein konnte, — den absoluten rein-musikalischen Formen als solchen der Todesstoß gegeben, da nach jener Erkenntniß der Stoff selbst seine eigene Form bedingt und erst schafft. Kein Wunder daß die starren absoluten Formenmusiker Zeter und Mordio schrien ob der gotteslästerlichen von Wagner angerichteten Revolte, die jede Form zerstören, Alles über den Haufen werfen wolle und nach ihrer Meinung nichts Neues geben kann. — Kein Wunder daß Sänger und Publikum, die Hauptaufgabe der Oper vorzugsweise im reinen musikalischen Theile bisher suchend, sich ebenfalls gegen den „Rebellen" Wagner auflehnten. — Der Sänger mußte ja jedes äußere Mittel zu glänzen aufgeben; aus dem Gesanginstrumentalisten im Costüm mußte ein Menschendarsteller aus Fleisch und Blut werden, dessen Aufgabe nur die sein konnte: den darzustellenden Charakter in allen seinen Abstufungen wiederzugeben und seine Gesangeskunst nur so weit zur Geltung kommen zu lassen, als dieselbe diente diesen Charakter in seiner vollen Bedeutung in die Erscheinung treten zu lassen. Das Publikum in seiner oft gedankenlosen Theilnahmlosigkeit zuletzt nur reinen sinnlichen Genuß suchend, der durch die Virtuosität der Sänger, brillante Scenierung, und den in Vordergrund gestellten oft nur ohrenkitzelnden musikalischen Theil, nach allen Seiten hin Befriedigung fand, mußte ebenfalls sein überaus unschuldiges Vergnügen, durch das Umstürzen des ganzen frühern Opernsystems, mit einem Male zerstört sehen. —

Dem absoluten Musiker wurden also die als heilig anerkannten feststehenden Formen der Arien, Duetten 2c., dem Sänger die Gelegenheit sich und seine Eitelkeit auszustellen, dem Publikum endlich sein unschuldiges Vergnügen seine reine Unterhaltung genommen. Es hätte in der That übernatürlich zugehen müssen, wenn alle diese Leute sich willig und auf ein Mal der neuen Richtung angeschlossen hätten!

So erklären sich denn auf sehr befriedigende Weise die vielen Kämpfe, die Wagner namentlich im Anfange und selbst noch in diesem Augenblicke zu bestehen hat. — Erst von der Zeit an, wo sich die erwähnten Kategorien mit der eigentlichen Tendenz des musikalischen Drama vertraut gemacht, und mit der alten Oper und ihrem Unwesen vollständig gebrochen haben, beginnt das Verständniß der dramatischen Werke Wagners. Alle herkömmlichen Convenienzen müssen erst durchaus über Bord geworfen werden, ehe der Mensch frei wird und zur Natur zurückkehren kann, gleichwie Wagner selbst alle operistischen Verirrungen durchmachen mußte, und nur in dem Grade sich dem musikalischen Drama nähern konnte, in welchem er sich von der herrschenden Oper entfernte. —

Nur ein Mann mit dem höchsten Ver-

stande, dem tieffühlendsten Herzen, und mit einer die ganze Menschheit umfassenden glühenden Liebe, nur ein Mann wie Richard Wagner, der zugleich die Kraft und den Muth in sich vereinigte, konnte das Erlösungswerk zu Stande bringen!

Reichenbach in preuß. Schlesien $\frac{2}{10}$ 1852.

Heinrich Gerrwald.

Dresdner Musik.

III.

Richard Wagner's Tannhäuser.

Dresden, den 27sten Octbr. 1852.

Noch voll der Eindrücke des gestrigen Abends ergreife ich die Feder mit einem Gefühl, wie es mich bei Abfassung eines Berichtes noch nie bewegte. Das ist aber kein Wunder, denn noch nie war ich so glücklich, über eine Wagner'sche Oper berichten zu können. Was sage ich Oper? Man denkt bei diesem Worte an all' den Ohren und Gefühl zerreißenden Kunstjammer, den man seit Jahren erdulden mußte; an all das Misère der kritischen Kleinigkeitskrämerei in die man sich vergraben muß, wenn man mit Krämerseelen um die Kunst handeln und feilschen soll, und statt der Göttlichen, Erhabenen doch nur eine Gliederpuppe erkauft!

Bei Wagner's Schöpfungen paßt das Wort Oper nicht mehr. Das Wort ist dem Zeitgeist verfallen und von der Zukunft verfehmt. Wagner's Schöpfung ist ein Kunstwerk, aus einem Guß und von einer so mächtigen Totalwirkung, daß man alle Kritik vergißt, den Krämermaßstab jubelnd bei Seite wirft um aus vollen Zügen im Genusse zu schwelgen.

Nach jahrelangen Tadeln und Kritteln einmal aus vollem Herzen und in reinster Begeisterung loben und preisen zu können — das thut einer armen Seele ebenso wohl, als wenn der erste Frühlingshauch einen Gefangenen anlächelt, der seit Jahren im dumpfen Kerker schmachtete.

Wagner's Werk zu zergliedern, ist nicht mehr nöthig. Die Welt kennt bereits seine Zwecke, und sein Wollen, und der Text wie die Musik sind bereits von Anderen geistreich und erschöpfend besprochen. Hier handelt es sich nur darum, Ihnen ein Bild des Gesammteindrucks zu geben, welchen das Kunstwerk auf den macht, der es zum ersten Male erblickt, um nicht das, was Wagner will, sondern was er kann, die That, zu erkennen.

Fühlte doch das Publikum ebenso, wie die ausübenden Künstler, daß es sich um ein kunsthistorisches Ereigniß handle. In Dresden ist der Tannhäuser geschaffen, in Dresden begann er seine Mission. Damals war die Wirkung schon so mächtig, daß Wagner's theils persönliche, theils principielle Gegner zu seinen Freunden und Lobrednern wurden, daß Anhänger und Vertreter, selbst Koryphäen ganz entgegengesetzter Richtung ihn begeistert in ihre Arme schlossen.

Die Wirkung war aber nicht nachhaltig genug, denn sie war zu local. Das Publikum wußte sich nicht so schnell in dieses Ereigniß zu finden, es ahnte wohl kaum seine Bedeutung. Die Stimmen des Lobes wurden für Parthei gehalten, die Worte der Begeisterung für Ueberspannung. Man krittelte und stritt allerwärts darüber in's Blaue hinein — denn wo, außer in Dresden, hatte man den Tannhäuser gesehen und gehört? Man wollte Wagner a priori beweisen, daß er Unrecht habe, man wollte es ihm aus seinen Schriften beweisen, oder wer recht klug sein wollte, deducirte das Alles — aus dem Clavierauszug!

Sie wußten nicht, was sie thaten! Sie kannten aber noch nicht die Macht der Kunst in ihrer Totalität. Das Schreiben und Reden wirkte aber dennoch. Es umnebelte den reinen Blick des Unbefangenen, es machte Parthei für und wider und führte dazu, daß Wagner auswärts Gegner erhielt, die ihn noch gar nicht kannten!

Da kam der Frühlingssturm von 48. und die Kunst ruhte. Aber noch mehr, der Tannhäuser ward mit seinem Schöpfer verbannt, wie es schien, auf immer. Jetzt erst erkannte man, was man verloren hatte, aber man rief umsonst jene Zeit zurück. Andere Geister nahmen den Nachlaß des Verbannten in ihre künstlerischen Hände und traten für ihn als Apostel auf. Mit Schmerz mußte man sehen, wie andere Bühnen das Kunstwerk verbreiteten und allenthalben Jünger warben, wie des Meisters neue Schöpfung: Lohengrin, seiner Geburtsstätte entrückt ward und Andere entzückte.

Aber gerade dadurch ward seine Mission erfüllt. Des Meisters Werk ging hin in alle Welt, und lehrte alle Heiden! Allenthalben, wo die Werke sich blicken ließen, von Zürich bis Schwerin, und namentlich auf der neuen Pflanzstätte des Genius, in Weimar, thaten sie Wunder. Jetzt bildete sich eine freie Meinung, man sah und hörte selbst, man fühlte und urtheilte, wie man eben mußte und nicht anders konnte. Dadurch wurde Mancher Befangene befreit, Manchem Blinden, der mit offenen Augen nicht gesehen hatte, wurden die Augen geöffnet.

Wagner gewann in Deutschland durch seine

Abwesenheit mehr Boden, als er früher bei seiner Anwesenheit errungen hatte; mehr, als ihm, wenn er nicht verbannt war, zu Theil geworden wäre. Denn er galt eben, wie alle Propheten, früher Wenig im Vaterlande, außer bei dem kleinen Häuflein seiner Erstlingsjünger.

Vier Jahre zogen darüber hin und das Wort wirkte im Stillen und ward lebendig. Unbekümmert um mögliche Mißdeutungen, unbekümmert um elende politische Anfeindungen, frei von Groll und Haß forderte man auch nach Dresden das lang entbehrte Kunstwerk zurück. Es mag Mühe gekostet haben, die Vorurtheile zu überwinden und alle Hindernisse zu beseitigen. Denn die Gegner ließen alle Minen springen, um das Große zu verkleinern und das Edle zu verdammen. Wer es auch sei, der Wagner's Tannhäuser wieder hierher verpflanzte, ihm gebührt der lebhafteste, aufrichtigste Dank Aller, die es mit der Kunst treu und heilig meinen. Wenn es auch gewiß ist, daß das Wahre oder Schöne sich doch über Kurz oder Lang von selbst seine Bahn gebrochen hätte: Denen, welche die Wege bahnten und welche durch ihr Machtwort, oder durch ihre Bitten uns das große Geschenk von Neuem ertheilten, darf ihr Verdienst und seine volle Anerkennung in keiner Weise geschmälert werden! —

Als die That — denn sie war es für die Kunst, wie für den Ort — längst beschlossen war, kamen die Krämerseelen und Philister um zu verleumden und zu mäkeln, um zu jammern und zu verdächtigen. Sie haben sich selbst gerichtet, die Sache hat sie gerichtet.

Philister über dir, Simson! Aber schüttele nur kühn dein stolzes Haupt. Sie konnten Dich nur binden, aber Dir nicht Deine olympischen Locken entreißen. Du zerrissest die Bande durch die Macht Deines Geistes, Du bist frei, und wirst es bleiben! —

Seit Wochen waren alle Plätze bestellt, und man kam zur Aufführung von ferne her. Das Publikum war ein Anderes, als damals. Es war theils ein gereiftes, durch Erfahrung belehrtes, durch Erinnerung belebtes — theils ein frisches, junges Publikum, das mit Spannung der Dinge harrte und wußte, was dieser Tag bedeute. Alle waren vorbereitet und die Mehrzahl ging mit ernster, ja geheiligter Stimmung zu dem Werke. Es ist nicht zu viel behauptet, daß kein ganz Gleichgültiger in den Räumen sich befand die bis auf den letzten Mann gefüllt waren. Das Publikum hat auch durch seine noble Haltung, seine Mäßigung und Sammlung bewiesen, daß es ihm Ernst war. Es hat alle die Befürchtungen, die man wegen möglicher Demonstrationen hegte, glänzend widerlegt, und nicht wenig dazu beigetragen, den Kunstgenuß rein zu erhalten und Wagner's Triumph zu erhöhen.

Die Ouvertüre mit ihren Zauberklängen der Andacht und Lust aus der Ober- und Unterwelt begann feierlich mächtig, mit dem herrlichen Pilgergesang, der sich wie ein rother Faden durch das ganze Werk hindurchzieht. Die Ouvertüre wurde mit einer Begeisterung und Vollendung gespielt, bei der man fühlt, daß die Kapelle mit Leib und Seele dabei war. Nicht minderen Dank, als ihr, gebührt auch dem Kapellmeister Reißiger, der mit Umsicht und Geschmack Wagner's Schöpfung leitete und so Alles Vergangene uns vergessen ließ, wie er es vergessen zu haben schien.

Auch die Sänger fühlten die Bedeutung des Tages, sie erkannten und würdigten ihre Aufgaben. Sie sangen und spielten mit Liebe und Begeisterung. Tichatschek und Mitterwurzer zeigten sich im vollen Glanz und übertrafen sich selbst. Man fühlte und hörte heraus, daß sie der Kunst würdige Verehrer und Priester seien. Frl. Bunke leistet als Elisabeth, was wir ihr, offen gestanden, niemals zugetraut hätten. Sie sang so schön und gefühlvoll und spielte so lebendig, daß wir ihr heute ihre Naturfehler, namentlich das Detoniren, von Herzen gern verziehen. Darum sei auch ein Schleier christlicher Liebe über die Schwächen der Besetzung geworfen, obgleich sich Frau Howitz-Steinau (Venus) Frl. Bredo (Hirtenknabe) und namentlich Hr. Conradi (Landgraf Herrmann) bemühten, möglichst viel Schatten in diese lichtvolle Darstellung zu werfen und alle Schrecken einer geistlosen Auffassung und mangelhaften Darstellung — sicher ohne Willen und Bewußtsein — heraufzubeschwören. Diese Schatten wurden aber nur zu Schlagschatten, um diese Lichtseite desto glänzender zu heben.

Nach jedem Act ebenso wie mehreremale in offener Scene, wurden die drei Hauptdarsteller gerufen; am Schluß noch außerdem der Kapellmeister Reißiger. Daß es, namentlich während der offenen Scene zu keinem stürmischen tobenden Beifall kam, ist sehr erklärlich. Man fühlt, daß der Beifall nur stört; denn es ist kein Abschnitt, wo man ruhen, wo man Dacapo rufen könnte. — Es folgt Eins aus dem Andern so naturgemäß, daß man nur immer mit Spannung folgt — es ist aber Alles aus einem Guß.

Was ein einheitliches Zusammenwirken von Wort, Ton und Bild vermag, das erkannte wohl noch Keiner, der nicht Wagner's Schöpfungen sah. Da ist Alles Leben, keine Note die man anders wünschen möchte, keine Situation, die man unwahr oder unnatürlich finden könnte, kein Eindruck, der nicht total

wäre. Das Auge schwelgt in den lebenswarmen, plastischen Bildern und Situationen, und reißt das Ohr mit sich fort, das zwischen Text und Musik noch schwankt, welchem von Beiden der Preis gebührt. Man vergißt die Musik um des Ganzen Willen, und doch genießt man das Ganze nur durch und mit der Musik. —

Welche großartigen, erschütternden Gegensätze in der Scenenfolge, welche Naturwahrheit in jedem Gefühl, welche Plastik in den Situationen! Es sind lebende Bilder im Drama, es ist Drama in der Oper, es ist Oper im Bild — kurz es paßt keiner der bisherigen Begriffe — das Kunstwerk Wagner's ist Alles zugleich und doch ein Anderes!

Der geistreiche Dichter Max Maria, dessen „Gralfarth Roland's" nächstens glänzendes Zeugniß seiner Befähigung zur Beurtheilung des Mittelalters geben wird, sagte die treffenden Worte: „Wenn man den Tannhäuser sieht, ist es, als wenn man im Parcifal lese und Wolfram von Eschinbach lebendig vor sich sähe! Wagner ist das für die Kunst, was Kaulbach für die Malerei ist — die Spitze der Zeit, der Wegweiser zur Zukunft, die verkörperte philosophische Kunst."

Nur einige Bilder, aus diesem mächtigen Gesammteindruck herauszunehmen sei mir noch gestattet, zur Erinnerung an die, welche das Kunstwerk schon sahen und hörten und zur Rechtfertigung unsers Enthusiasmus für die dem Werke noch Fremden.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Leipzig. Fünftes Abonnement-Concert: Symphonie in G-Moll von Mozart; Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester von Beethoven, die Pianofortepartie vorgetragen von Hrn. Radecke. Im zweiten Theile: Musik zu Racine's Tragödie „Athalia" von Mendelssohn, mit verbindenden Worten von Ed. Devrient, gesprochen von Hrn. Rudolph. Die Soli's gesungen von Frl. Büry, Frl. Grohmann und Frau Dreyschock, die Harfenpartie vorgetragen von Frau Rudolph. Die Ausführung in diesem Concert entsprach nicht allenthalben dem interessanten Programm. Die der Symphonie ließ viel zu wünschen übrig, wie überhaupt in dieser Saison bis jetzt die Orchesterwerke im Allgemeinen nicht die früher gerühmte Darstellung haben erreichen können. Herr Radecke spielte die Beethoven'sche Phantasie zwar correct und sicher, doch auch äußerst trocken und schwunglos. Störend war es, daß einige Tenoristen sich so sehr verpaustirt hatten, daß sie mit dem Frauenchor zugleich anfingen. Die Ausführung der Athalia war von Seiten des Orchesters und des männlichen Chores (Pauliner Verein, Singacademie und Thomanerchor) eine gelungene zu nennen. Weniger kann man dies von den Soli's und der Declamation sagen. Frl. Büry's italienische Gesangsbildung eignet sich nicht für deutsche Musik und die angebrachten Tremolando's und Portamento's wirkten nur störend. Frau Dreyschock sang nicht immer rein, wie auch ihre natürlichen Mittel nicht ganz ausreichten. Frl. Grohmann hat eine zarte und liebliche Stimme, die aber, vielleicht in Folge der bei einer Anfängerin zu entschuldigenden Aengstlichkeit, nicht recht zur Geltung kommen konnte. Hrn. Rudolph's Declamation hätten wir etwas wärmer und kraftvoller, die wichtigen Momente etwas mehr hervortretend gewünscht.

Leipzig. Am 1sten November fand im großen Saale der Buchhändlerbörse eine öffentliche Prüfung der Zöglinge des Zschocher'schen Instituts für Pianofortespiel Statt. Wir haben schon früher Gelegenheit gehabt über die Thätigkeit des Hrn. Johannes Zschocher als Lehrer zu sprechen, und wenn wir damals mehrere Mängel nicht verschweigen konnten, so dürfen wir jetzt nicht verkennen, daß diese theilweise gehoben sind. Vor Allem zeigte sich bei der diesmaligen Prüfung eine sorgfältigere Ausbildung des Anschlags, der namentlich bei den Schülern, welche die Etüde von St. Heller (E-Dur), das Lied (E-Dur) von Mendelssohn, die contemplazione von Hummel, die Katzenfuge von Scarlatti, das Notturno von Chopin und den ersten Satz aus dem C-Moll Trio von Ries vortrugen, mehr oder weniger lobenswerth war. Die Wahl der Musikstücke, welche Hr. Zschocher zu dieser Prüfung getroffen, war eine bessere wie früher, und besonders ist es zu loben, daß er auch Stücke für Pianoforte mit Begleitung vortragen ließ. Es erscheint das öffentliche Spiel von Kindern bei besseren Werken weniger als ein eingelerntes, abgesehen von dem anderweitigen Nutzen, welchen das Bekanntwerden mit Erzeugnissen anerkannter Meister für den Schüler hat. Standen auch die übrigen Leistungen der Zschocher'schen Zöglinge den genannten in vieler Beziehung nach, so ließ sich doch auch hier ein eifriges Streben nicht verkennen. Als unpassend müssen wir es aber wiederholt bezeichnen, daß das Publikum jeden Vortrag mit lebhaftem Applaudiren, ja oft sogar mit Bravorufen lohnte. Hierdurch wird das Gute, was ohne Zweifel das öffentliche Spielen der Schüler hat, zehnfach durch das Ueble aufgewogen, welches die Folge dieses so tactlos gespendeten Beifalls sein muß. Schließlich sei noch erwähnt, daß Hr. Zschocher in neuerer Zeit seinen Zöglingen zugleich mit dem Pianofortespiel auch die Anfangsgründe der Harmonielehre giebt. F. G.

Wien. Am 30. October fand die erste Aufführung der Oper: „die Tochter der Wellen" von Alexis Lwoff im Kärnthnerthortheater statt. Es hat dieses Werk jedoch durchaus keinen glücklichen Erfolg gehabt und die sonst in der Annahme neuer Werke so sehr schwierige k. k. Hoftheaterverwal-

tung hat abermals Mittel, Zeit und Mühe nutzlos an ein Erzeugniß verschwendet, das voraussichtlich nichts machen konnte. Freilich Hr. v. Lvoff ist kaiserl. russischer General, kam nach Wien mit Empfehlungsschreiben seines Kaisers an den von Oestreich, konnte auch dem Kapellmeister, den Sängern und Sängerinnen kostbare Geschenke machen — und dergleichen ist für eine deutsche Theaterverwaltung natürlich viel maßgebender, als der höchste Kunstwerth eines Werkes von einem Componisten, der nur über seine eigene „Seele" und nicht zugleich über die „Seelen" von so und soviel russischen Bauern zu gebieten hat. Das Buch der Lvoff'schen Oper ist sehr schlecht und ohne alles nur einigermaßen genügende Geschick gemacht. So enden z. B. alle drei Acte damit, daß der erste Tenorist — in Ohnmacht fällt! Die Musik enthält einige hübsche Nummern, doch können diese die für die übrige Mattigkeit des Werkes nicht entschädigen. Der erste Act erhielt ziemlichen Beifall, die anderen aber gar keinen — die Oper ist also so gut wie durchgefallen. Viel mag auch zu dem Verunglücken beigetragen haben, daß die Proben sehr übereilt werden mußten, da der Urlaub des Componisten bald abgelaufen war und er doch wenigstens der ersten Aufführung beiwohnen wollte. Die Oper wird bei Spina in Wien im Druck erscheinen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Der Tenorist Formes hat kürzlich in mehreren Concerten in Cöln mit Beifall gesungen.

Jenny Lind-Goldschmid, die sich bekanntlich in Dresden ganz niederzulassen gedenkt, wird während des bevorstehenden Winters verschiedene Male in Berlin und Wien concertiren.

Die HH. Seidel und Grünewald in Berlin haben eine Reihe von 4 Soiréen für Kammermusik, die sie im englischen Hause daselbst geben wollen, angekündigt. Die Programme sind interessant und es steht daher zu erwarten, daß dieses Unternehmen Anklang finden wird.

Frau v. Strantz ist in Wien als Rosina, und Orsino (Lucrezia Borgia), aufgetreten. Ihre nächsten Rollen werden Pierotto (Linda) und Fides sein. Es hat auch in Wien diese Sängerin großen Erfolg gehabt. Eine längere Krankheit, welche Frau v. Strantz sogleich nach ihrer Ankunft in Wien befiel, verhinderte ihr sofortiges Auftreten daselbst.

Frl. Clauß wird Paris verlassen, um sich nach Petersburg zu begeben. Bei ihrer Durchreise durch Deutschland wird sie in Berlin und Leipzig concertiren.

Musikdirector Fischer in Mainz ist nach Hannover berufen worden um neben Marschner als zweiter Kapellmeister an Stelle des krank daniederliegenden Hellmesberger zu fungiren.

Der Walzercomponist Joseph Gungl ist von Petersburg zurückgekehrt und giebt bereits wieder in Berlin Concerte. Die Großfürstin Alexandrina hat ihm bei seiner Abreise einen prachtvoll gearbeiteten Tactstock verehrt.

Ch. de Beriot ist beinahe gänzlich erblindet und hat deshalb seine Stelle als Professor am Brüsseler Conservatorium niederlegen müssen.

In dem sechsten Abonnement-Concert in Leipzig wird Hr. Kapellmeister Pott aus Oldenburg spielen. Er kommt aus Prag, wo er zwei Symphonien seiner Composition in C-Moll und Es-Dur und Ouvertüre zu einem Festspiel von J. Mosen aufführte, als Virtuos auftrat und u. A. sein viertes Violinconcert spielte.

Neue und neueinstudirte Opern. Meyerbeer soll eine Oper unter der Feder haben, deren Stoff der Lessing'schen Emilia Galotti entnommen ist.

Vermischtes.

Hr. Fetis hat schon vor mehreren Monaten in der Pariser Gazette musicale sieben lange Artikel über Richard Wagner, sein Leben, sein System, seine Werke und seine Partei in Deutschland abdrucken lassen, deren wir bis jetzt noch nicht gedachten, weil das Blatt in Deutschland so gut als gar nicht gelesen wird und die französischen Journale unsere etwaigen Entgegnungen auf die lügnerischen Behauptungen des Hrn. Fetis wohl schwerlich übersetzen und aufnehmen dürften. In wessen Interesse Hr. Fetis schreibt, das weiß die Welt; daß er sich aber nicht scheut, dabei auf eine wirklich unverschämte Weise zu lügen, das wollen wir dieser Welt wenigstens an einem Beispiele zeigen. Vom Tannhäuser behauptet er, das Werk habe in Dresden nur zwei Mal aufgeführt werden können (l'ouvrage ne put être joué que deux fois). Diese Behauptung spricht zur Gnüge für sich selber und für Hrn. Fetis: denn der Tannhäuser hat in Dresden in einem Zeitraume von drei Jahren neunzehn Vorstellungen erfahren.

Die Singakademie in Berlin bereitet Händel's Messias, der Stern'sche Verein Mendelssohn's Paulus zur öffentlichen Aufführung vor. Die Wahl eines Directors der Singakademie ist verschoben worden.

Frau Sontag hat in New-York von einigen ihrer enthusiastischsten Verehrer eine prachtvolle Equipage mit ihren Wappen erhalten. Also die Republikaner jenseits des Ocean's glauben auch eine Künstlerin mit einem Wappenschilde ehren zu müssen.

Hr. St. Leon in Paris hat die Kunst erfunden, die Pas und Sprünge der Tänzer eben so schnell zu Papiere zu bringen, als sie gemacht werden. Er nennt diese Kunst Stenochoreographie.

Ein entzückter Correspondent in Wien vergleicht in der Theaterchronik die Pirouetten der Lucille Grahn mit den Trillern des Pianisten Willmers.

Der Bau des deutschen Theaters in Pesth schreitet nur sehr langsam vorwärts. Ein witziger Kopf meinte, in die-

sem Winter würde wahrscheinlich nur „der Schnee" darin gegeben werden.

Der Gesanglehrer Jacobi in Wien hat daselbst eine Opernschule begründet, die zum Zwecke hat, junge Sänger für den dramatischen Gesang zu bilden.

In der Theaterchronik beklagt sich ein „Freund der italienischen Musik" darüber, daß Herr Kapellmeister Rietz in Leipzig die Tempi in italienischen Opern etwas zu sehr beeile. Es mag allerdings für einen deutschen Musiker von Rietz's Richtung nicht gerade amüsant sein, das leere italienische Stroh so oft dreschen zu müssen, wie dies jetzt in Leipzig in Folge des Gastspiel-Engagements der Frau v. Marra vielleicht nothwendig ist, doch muß leider nur zu oft ein Kapellmeister, so lange er am Pulte steht, wie Oberst Wrangel im Wallenstein denken: „Ich habe nur ein Amt und keine Meinung."

Hr. v. Hülsen hat jetzt Maßregeln gegen die Claque in den k. Theatern ergriffen. Die Sänger und Schauspieler erhalten für ihre Freunde keine eigentlichen Billets mehr, sondern nur gestempelte Karten, welche von den Inhabern zweimal — an der Cassencontrole und beim Logenschließer — vorzuzeigen sind. Die Beamten sind angewiesen die Personen, welche auf solche Karten eingelassen werden, etwas im Auge zu behalten. Ob diese Anordnung sich bewähren wird, muß die Folge lehren, Anerkennung verdient aber schon die Absicht, dem Claquenunwesen einen Damm zu setzen.

In Neapel erscheint jetzt eine Musikzeitung unter dem Titel: Gazelle musicale di Napoli. Die uns vorliegende Nr. 17 derselbe enthält die Fortsetzung von historisch-musikalischen Notizen aus dem Mittelalter, namentlich über Guido von Arezzo und seine Nachfolger, ferner Reiseeindrücke, in denen das Wiener Musikleben geschildert wird, einen aus der France musicale entnommenen Artikel über die Pariser italienische Oper, Correspondenzen aus Rom und Florenz, und ein Feuilleton mit Nachrichten aus Italien, Frankreich, Spanien, England, ja sogar aus Schweden, Amerika, Griechenland und der Schweiz, doch aus Deutschland außer einer kurzen Nachricht aus Triest kein Wort.

Wagner's „Tannhäuser" wird diesen Winter nun auch in Riga zur Aufführung kommen. In Breslau ist die Oper während der ersten drei Wochen sieben Mal gegeben worden. In Leipzig wird dagegen die beabsichtigte Aufführung wunderbarer Weise unterbleiben. In Dresden haben bereits vier Vorstellungen stattgefunden.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

C. Wehle, Op. 23. Improvisation pour le Piano. **Berlin, Schlesinger. ½ Thlr.**

Dieser Improvisation liegt Meyerbeer's bekanntes Lied: „Du schönes Fischermädchen" von Heine zu Grunde. Hr. W. hat es verstanden, daraus ein recht ansprechendes Salonstück zu machen, das technisch gebildeten Spielern Gelegenheit giebt, ihre Fertigkeit zu zeigen ohne die Zuhörer zu langweilen.

Emile Wagner, Nocturne pour le Pianoforte. **Bei allen bekannten Musikalienhändlern zu haben.**

Eine sehr sentimentale und wenig besagende Dilettanten-Composition mit einem langen französischen Motto, welches mit den Worten beginnt: Quand le soleil conchant sur les flots se balance 2c. Mehr läßt sich über dergleichen nicht sagen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Ant. de Kontski, Op. 131. La Resignation. Méditation pour le Piano à 4 mains. **Berlin, Trautwein (Guttentag). 22½ Sgr.**

Ein leichtes und claviermäßiges von Hrn. Otto Winge besorgtes Arrangement des Kontski'schen Werkes, das den Verehrern des Componisten willkommen sein wird.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

H. Wohlers, Op. 2. Reminiscenses de Meiningen. Fantaisie brillante pour le Violoncelle avec accomp. de l'Orchestre, Quatuor ou Piano. **Berlin, Schlesinger.** Avec Piano **1 Thlr.**

P. Seligmann, Op. 29. Scéne élégique sur de motifs de la Reine de Chypre d'Halévy pour le Violoncelle avec Piano. **Berlin, Schlesinger. 25 Sgr.**

Beide Werke sind sehr brillant und dankbar für das Violoncello geschrieben und eignen sich auch zum Vortrage in Concerten; das Pianoforte tritt in beiden nur begleitend auf.

Ad. Grünwald, Op. 3. Souvenir de Carolath. Adagio pour le Violon avec Piano. **Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.**

Ein geschmackvolles Salonstück, dessen Violinpartie zwar keine übergroßen Schwierigkeiten darbietet, dennoch aber we-

gen ihrer Auffassung und ihres Vortrags einen sehr tüchtigen Spieler verlangt.

Tänze, Märsche.

A. Wallerstein, Nouvelles danses élégantes pour le Piano. **Mainz, Schott.** Nr. 31—36. à 27 **Kr.**

Es ist schon früher in diesen Blättern der Wallerstein'schen Tänze lobend gedacht werden. Auch diese vorliegenden sind recht hübsch und entsprechen ihrem Zwecke. Sie heißen: Olga-Mazurka, Londoner Schottisch, Erinnerung an Heidelberg (Ländler), Erinnerung an Ems (Mazurka), Amsterdam-Polka, die erste Rose (Ländler).

L. Anger, Hochzeits-Polka für das Pianoforte. Lüneburg, Herold u. Wahlstab. 2½ **Sgr.**

Eine hübsch klingende, zwar nicht ganz leichte, aber, wenn sie gut gespielt wird, doch tanzbare Polka.

Fr. Münter, Nouveau Bouquet musicale. **Zwei Märsche, zwei Walzer und zwei Polkas für das Pianoforte. Aschersleben, Fokke.** 15 **Ngr.**

Sämmtlich Tänze der gewöhnlichen Art, die sich jedenfalls gut instrumentirt für Orchester besser machen werden, als für das Pianoforte. Sie sind marschir- und tanzbar.

L. v. Beethoven, The celebrated serious Waltz, transposed to a new Notation by E. v. Heeringen. **Hamburg, Schuberth u. Comp.**

Niemand kann seinem Schicksale entgehen, also konnte es auch nicht fehlen, daß Meister Ludwig 25 Jahre nach seinem Tode noch heeringenisirt ward. Wenn nun auch Hr. Julius Schuberth in New-York in einem Vorworte zu diesem Walzer und in Karl Heinzen's Deutscher Schnellpost sich bemüht die vermeintlichen Vorzüge der Heeringen'schen Notation in ein einigermaßen günstiges Licht zu stellen, so können wir uns doch auf eine Billigung oder auch selbst Widerlegung der dort ausgesprochenen Ansichten nicht einlassen, da wir uns schon genügend über dieses ephemere Auftreten des Hrn. v. Heeringen ausgesprochen haben. Wir sind der Meinung, daß es Dem, der das alte Notensystem gründlich kennt, nicht allzu schwer fällt, nach dem neuen zu spielen, daß die Erlernung des letzteren ohne alle vorherige Kenntniß der Noten jedoch noch schwieriger ist, als die des alten, und zwar weil der neuen Notation alle musikalische und logische Basis abgeht, und es nur auf den Mechanismus des Pianofortes und auf die rein zufällige Farbe von dessen Tasten begründet ist.

Lieder und Gesänge.

Ferd. Sieber, Op. 7. Drei Schilflieder von N. Lenau für Alt- oder Baßstimme und Pianoforte. Dresden, Brauer. 15 **Ngr. Einzeln** à 7½ **Ngr.**

Es ist dies eine neue Ausgabe eines früher bereits erschienenen Liederheftes. Die Composition ist gesangsmäßig und einfach und deshalb singenden Dilettanten und Schülern zu empfehlen. Das Pianoforte begleitet in einfachen und wenig neuen Figuren.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von Bruno Hinze.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 21. Den 19. November 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.

Sechster Brief.

Physikalische und chemische Musik.

> Was sind die elementarischen Erscheinungen der Natur gegen den Menschen, der sie alle erst bändigen und modificiren muß, um sie sich einigermaßen assimiliren zu können.
>
> Göthe.

Ein angeborener Instinct sagt dem Menschen, daß jede Wirkung ihre Ursache haben müsse. Gelingt es dem schlichten, unbewaffneten Verstande nicht, im Kreise seiner Erfahrungen eine Ursache zu entdecken, so ist er nur zu sehr geneigt, die Wirkung den Einflüssen einer höheren, unbekannten Welt zuzuschreiben.

Die tägliche Erfahrung lehrt uns, daß, um einen bestimmten Ton zu hören, allemal ein tönender Körper erforderlich sei, dessen stehende Schwingungen durch die Luft zum Ohre getragen werden. Wo nun kein solcher schwingender Körper ersichtlich ist, — wie bei der Luftstimme auf Ceylon, bei dem Jubul-Nakuhs oder tönenden Berg am rothen Meer, dem Reg-Ruwan in Cabul *), dem Carichana und Castillo *) am Orinoco, bei den Tönen der Memnonssäule und dem Läuten der Bergglocke **) — da ist der Volksglaube sogleich bereit, darin die Stimme eines guten oder bösen Geistes oder eines Orakels aus der anderen Welt zu vernehmen.

Die tägliche Erfahrung kann auch hier nicht ausreichen. Die Wissenschaft ist aber dahin gelangt, uns durch Instrumente zu beweisen, daß auch ein Tönen stattfinden kann, ohne von den stehenden Schwingungen eines klingenden Körpers herzurühren ***). Es genügt, wenn auf andere Art schnell auf einander folgende isochronische Stöße dem umher befindlichen Medium unmittelbar mitgetheilt und dadurch in diesem fortschreitende Schallwellen erregt werden.

Den allgemeinen Beweis dafür lieferte uns bereits (im vierten Briefe) die Syrene von Savart. Der specielle Beweis in jedem einzeln vorkommenden Falle ist schwieriger, doch ist schon hinlängliches Terrain gewonnen, wenn die Möglichkeit nachgewie-

*) A. Burnes Nachrichten über Cabul und den Reg-Ruwan oder Berg vom tönenden Sand, der zur Sommerzeit einen Ton wie von Trommeln giebt. — Poggendorf's Annalen, Band 58, S. 350.

*) Dr. Roulin im Bulletin universelle, Sect. I. T. XI. p. 54.

**) Jakobs in v. Zach's monatlicher Correspondenz, Band 27.

***) Chladni's Aufsatz in Poggendorf's Annalen, 1826. Band 8, S. 453.

sen ist, oder in anderen Fällen die Erscheinung durch Apparate nachgebildet werden kann.

Nehmen wir diese sonderbaren musikalischen Instrumente, wie sie nur der Physiker und Chemiker baut, zur Hand, um die geheimnißvollen Naturklänge in noch seltsamere Musik zu verwandeln. Sie dienen dazu, die (im zweiten und dritten Briefe) ausgesprochenen Gesetze zu bestätigen und uns zur Evidenz zu beweisen: daß die Tonschwingungen nicht von der Natur des tönenden Körpers abhängen, sondern von der Natur der Bewegung. Für den Ton ist die Wahl der Körper ganz indifferent, nur nicht für den Klang. Jeder Körper muß aber beliebige Töne geben können, wenn wir vermögen, ihn in die rechten Schwingungen zu versetzen. So muß z. B. irgend eine Flüssigkeit zum Tönen gebracht werden können, wenn wir nur die vorhandenen Naturkräfte gehörig benutzen.

Denken wir uns ein Gefäß, durch welches fortwährend eine Flüssigkeit hindurchströmt, z. B. einen Blasbalg oder Wassertrichter. Verwandeln wir die continuirliche Bewegung des Stromes in eine periodisch wiederkehrende, d. h. decken wir die Oeffnung periodisch zu, indem wir das Oeffnen und Schließen durch eine mechanische Vorrichtung bewirken, so muß ein Ton entstehen, wenn die intermittirende Bewegung nur schnell und regelmäßig genug geschieht.

Dies erreichen wir mit Savart*) durch ein, mit Schaufeln versehenes oder gezahntes Rad, welches sich rasch umdreht, und auf dessen Schaufeln der Strom durch ein enges Rohr getrieben wird. Noch bessere Effecte erzielen wir durch eine rotirende Scheibe, welche an ihrem Umfang mit Löchern versehen ist. Die Scheibe kann entweder durch eine mechanische Vorrichtung mit der Hand umgedreht werden, oder wir richten es durch schiefe Bohrung der Löcher so ein, daß die Strömung selbst die Drehung bewirkt. Auf diese Art erhalten wir eine neue Syrene, wie sie Cagniard Latour**) construirte und durch Seebeck und Opelt***) verbessert wurde. Durch einen Zählapparat kann man die Anzahl der Umdrehungen messen und mit den Angaben der Savart'schen Radsyrene vergleichen. Durch die Intensität und Geschwindigkeit des auf die Scheibe geleiteten Stromes wird die Geschwindigkeit der Rotationen und somit die Tonhöhe modificirt.

Mit diesen neuen Syrenen sind viel umfassendere Versuche anzustellen, als mit den Savart'schen.

*) Poggendorf's Annalen, Bd. 20, S. 298.
**) Biot, Traité de Physique, Bd. II.
***) Opelt, Ueber die Natur der Musik, 1834. — Allgemeine Theorie der Musik, 1852.

Leiten wir einen Luftstrom auf die durchlöcherte Scheibe, so sind es Luftstöße, welche den Ton bewirken. Die rotirende Scheibe schließt den Luftstrom so oft ab, als ihre Löcher nicht über der Ausströmungsöffnung stehen. So oft aber eine der Scheibenöffnungen über dem Blaserohr steht, strömt die Luft gewaltsam heraus, stößt gegen die äußere Luft und bewirkt eine Verdichtung, auf welche wieder eine Verdünnung folgt, sobald die Oeffnung geschlossen wird.

Durch dieses Instrument wird im Luftstrom also dieselbe periodische Stoßbewegung erzeugt, die man an der schwingenden Zunge eines Mundstückes (Zungenpfeife) beobachtet, wenn sie die Rinne, durch welche die eingeblasene Luft entweicht, abwechselnd öffnete und schließt.

Aehnliches geschieht in der Natur, ohne unser Zuthun, an den Aeolus-Orgeln, wie Lichtenberg*) humoristisch die Musik nennt, womit uns zuweilen, bei einem Regenwind, unsere schlecht verwahrten Fenster und Thüren unterhalten. Dieser Ton ist bekanntlich sehr unangenehm und heulend, weil er sich in jedem Augenblick verändert, da seine Höhe und Tiefe nicht nur von der geringern oder größern Weite der Spalte, sondern auch von der größern oder geringern Heftigkeit des Windes abhängt, wie Chladni**) bemerkt. „Jedoch erinnere ich mich", sagt Lichtenberg, „in einem Gartenhause, wo die Ritzen in Fenstern und Thüren, durch die Stäbe verschlossener Sommerläden gar mannigfaltig angeblasen wurden, auch angenehme Töne gehört zu haben. Es waren Octaven, Quinten, und zuweilen Septimen. Was aber das Vergnügen hierbei gar sehr verminderte, war die beständige Arbeit der Vernunft, von diesen Empfindungen die stark associirten Ideen von schlechter Beschaffenheit des Hauses, Zahnweh, Schnupfen und rauher Witterung zu trennen, welches, aller Mühe ungeachtet, nicht immer gelingen wollte!" —

Nach Cagniard Latour's Versuchen***) bringt ein Strom von irgend einer Flüssigkeit, z. B. von Wasser, der durch die Löcher der Syrene hindurchgelassen wird, genau denselben Ton hervor, als ein Luftstrom, wenn die Zahl der Unterbrechungen des Stromes in der Secunde die nämliche ist. Dies ist durch denselben Grundsatz erklärlich, auf dem das Gleichbleiben der Tonhöhe der Mundstücke beim Hineinblasen verschiedener Gasarten, — statt atmosphä-

*) Lichtenberg, Vermischte Schriften. Göttingen 1845. Bd. 6, S. 9.
**) In Poggendorfs Annalen, 1826, Bd. 8. „Ueber Töne ohne klingenden Körper."
***) Biot, Traité de Physique, II. 106.

rischer Luft — beruht. Auch wenn die Scheibe der Syrene unter Wasser gesetzt wird, bleibt sich der Ton gleich, sobald nur der Wasserstrom mit gehörigem Druck auf die Oeffnungen geleitet wird.*) Daß das Wasser auch durch selbstständige Schwingungen in seinem Innern Töne erzeugt, ist bereits im vorigen Briefe angedeutet worden. Savart**) hat das durch höchst sinnreiche Versuche dargethan.

Einen wahrhaft diabolischen Effect bringt aber die Syrene hervor, wenn man sie auf einen Dampfkessel schraubt und einen Dampfstrom von einigen Atmosphären Spannung hindurchpfeifen läßt. Der Ton ist dabei von unerträglicher Höhe und Stärke und bringt im geschlossenen Raum förmliche Betäubung hervor. Doppler***), der sich ausführlich mit diesem Instrumente beschäftigte, das er als treuesten Warnungsapparat und genauesten Druckmesser auf Dampfkesseln empfiehlt, hat gefunden, daß die Tonhöhe genau mit dem Anwachsen der Dampfspannung zunimmt.

Ganz ähnliche Erscheinungen bietet die Jedermann bekannte Dampfpfeife auf Locomotiven mit ihrem eine halbe Stunde weit vernehmbarem Tone dar. Der Dampf bläst dabei durch eine feine, kreisförmige Oeffnung aus, und stößt gegen den scharfen Rand einer dicht darüber angebrachten Metallglocke an. Der Strahl theilt sich, geht theils in das Innere der Glocke, theils in die Luft, versetzt die Glocke durch den Stoß in Vibrationen und erleidet dadurch Verdichtungen und Verdünnungen, welche sich als Stöße der Luft mittheilen und so den Ton erzeugen, der dem der Dampfsyrene ähnlich ist.

An unseren Lippen beobachten wir einen verwandten Vorgang beim Pfeifen mit dem Munde. Bekanntlich ist das Pfeifen eine Kunst, die nicht eben Jeder versteht, die erlernt sein will und von Manchen bis zur größten Virtuosität ausgebildet, von den Meisten aber nur höchst dilettantisch betrieben wird. Was aber beim Pfeifen vorgeht, dürften die Wenigsten wissen. Das Phänomen ist gar nicht so einfach und sogar Gegenstand einer gründlichen Untersuchung des gelehrten Hofrath Muncke gewesen.†) Er hat gefunden, daß die Oeffnung der Lippen bei höheren Tönen enger, bei tieferen weiter ist, daß der Ton schwerer erzeugt wird, wenn die Lippen trocken, als wenn sie naß sind, daß konisch zugespitzte Lippen zum Pfeifen am Meisten geeignet sind u. s. f. — Erfahrungen die allerdings auch jeder Andere instinktmäßig macht. Muncke schließt daraus, daß die Lippenränder beim Pfeifen vibriren und durch ihre Schwingungen die durchströmende Luft zum Tönen bringen, indem sie einen intermittirende Strom, folglich seine Luftstöße erzeugen, die bei veränderlicher Oeffnung Töne von ungleicher Höhe erzeugen.

Die Wasser- und Dampfmusik wäre aber noch mannichfaltiger Verbesserungen fähig, an denen eine, nach Curiositäten lüsterne Zeit sich versuchen könnte. Die Engländer welche die Unternehmungen im größten Maßstabe lieben, und nebenbei vom Spleen geplagt werden, haben es auch wirklich an Vorschlägen nicht fehlen lassen, um den alles beherrschenden Dampf auch in die musikalische Welt einzuführen, und durch Dampf-Concerte nicht nur ein abgeschlossenes entréepflichtiges Publikum, sondern eine ganze Stadt höchst liberal gratis zu unterhalten. Bei Virtuosen von Profession dürfte diese Art von Gratis-Musik Anklang finden, weil sie darin eine neue Erwerbsquelle finden könnten, um durch „nie Gesehenes und nie Gehörtes" ein gutes Cassengeschäft zu machen und, statt mit Pianoforten, mit Dampfkesseln durch die Welt zu ziehen und ganze Städte in musikalischen Belagerungszustand zu versetzen. Darum wäre es eigentlich gerathener, unsere Andeutungen zu unterdrücken. Doch fürchten wir nicht, daß Virtuosen „vom Handwerk" unsere Briefe lesen! —

Ein Herr Welch schlug schon vor 30 Jahren dem Mechaniker Perkins in London vor*), eine metallene Clarinette am Dampfkessel anzubringen und eiserne Griffe durch mechanische Vorrichtungen darauf spielen zu lassen, was laut genug klingen würde, um eine halbe Stadt damit zu „unterhalten." James Birkett von Ovingham brachte diesen Vorschlag auch wirklich zur Ausführung mit einer Dampforgel, die er an einer Locomotive zwischen Newcastle und Carlisle anbrachte, um den reisenden Gentlemen ihr „God save the Queen" gehörig in's Gedächtniß zu rufen.**) Dieses furchtbare Instrument bestand aus 8 Pfeifen, welche nach der Octave gestimmt waren, ohne halbe Töne. Man hoffte, daß Birkett, der ebenso guter Musiker als Mechaniker war, diese Dampforgel noch auf einen „hohen Grad der Vollkommenheit bringen würde" — wovor uns jedoch der Himmel bis jetzt gnädig bewahrt hat!

Selbst diese Idee ist nicht einmal neu. Schon vor mehr als 800 Jahren hatte man zu Rheims eine von Herbert erbaute Wasserorgel***), in welcher

*) Müller, Physiologie. Bd. II. A. I. S. 134.

**) Poggendorf's Annalen, Bd. 29. S. 357.

***) Wiener Academische Berichte, 1851, Februar, 1849, October.

†) Gehlers physikalisches Wörterbuch. 8 Bd. S. 383.

*) Mechanics Magazine, 1826. 4. August.

**) Tyne Mercury, 1838.

***) Zu Zeiten Malmesbury's, im Jahre 1002. Siehe dessen „History."

die Luft, die auf eine wunderbare Weise durch die Gewalt des siedenden Wassers ausgetrieben wurde, die Höhlung des Instrumentes füllte, und kupferne Röhren durch ihre verschiedenen Oeffnungen die Töne modulirten.

(Fortsetzung folgt.)

Dresdner Musik.

III.

Richard Wagner's Tannhäuser.

Dresden, den 27sten Octbr. 1852.

(Schluß.)

Tannhäuser im rosig und zauberisch glänzenden, nebelhaft und bachantisch wirbelnden Hörselberg, mit der Harfe in der Hand, von der Venus seine Freilassung ertrotzend durch die mächtigen Klänge seiner Hymne:

Stets soll nur Dir, nur Dir mein Lied ertönen,
Gesungen laut sei nur Dein Preis von mir,

— — — — — —

Doch muß aus Deinem Reich ich flieh'n. —
O, Königin, Göttin! Laß mich ziehen! —

Ein Donnerschlag. Er steht am Fuß der Wartburg im Morgenglanz unter dem Maihimmel. Glockenläuten, der mystische Pilgergesang, und dazu ein Hirt auf der Schalmei blasend. Eben so wie der Zuhörer ergriffen von diesem überwältigenden Gegensatze, sinkt Tannhäuser auf seine Knie:

Allmächtiger, Dir sei Preis!
Hehr sind die Wunder Deiner Gnade!

Hornfanfaren. Der Landgraf und die Sänger schließen den wiedergefundenen Meister in ihre Arme und singen das wunderbar schöne Sextett, das nicht etwa durch einen unpassenden Schlußchor verdrängt oder übertäubt wird:

O kehr' zurück, Du kühner Sänger,
Dem unsern sei Dein Lied nicht fern!

Wir möchten das für die Krone des Ganzen halten, wenn nicht neue Schönheiten, die Schlag auf Schlag folgen, um den Preis unermüdet rängen. Man kommt nicht zu Athem — alle Nerven und Fibern sind gespannt. Die Aufmerksamkeit ist so ungetheilt, daß man Alles um sich vergißt, selbst das leidige Applaudiren, das wie ein Mißton in diese Kunstharmonie einschneidet.

Elisabeth in der plastisch und malerisch schönen, mit höchster Wahrheit und Pietät, nicht gemalten, sondern erbauten Sängerhalle:

Dich, theure Halle, grüß' ich wieder.
In dir erwachen seine Lieder!

Da kommt Heinrich, der Ersehnte, an der Hand des Freundes Wolfram von Eschinbach, der edelsten und größten Seele, die ohne Hoffnung die Heilige liebt. Wie herrlich der Gesang der Elisabeth:

Helft mir, daß ich das Räthsel meines Herzens löse.

Und das Duett der Wiedervereinten:

Gepriesen sei die Stunde!
Gepriesen sei die Macht — —

Feierlicher Marsch und Chor. Man versammelt sich zum Sängerkrieg. Der Kampf beginnt in seiner Großartigkeit. Welche Feinheiten in der Anordnung, in der Musik, in den Worten! Man bewundert die Regie, welche in größter Wahrheit uns ein Gesammtbild zeigt. Die Grafen, Ritter und Frauen marschiren nicht etwa in den Saal, wie die Lanzknechte, sondern treten einzeln ein, sich gruppirend, das vollkommene Bild des ritterlichen Hoflebens wiedergebend. Man bewundert selbst das Spiel der munteren und neugierigen Pagen, in ihren graziösen Gruppen. Wie fesseln uns die Lieder der Sänger, welche um den Preis der Liebe ringen. Wie schlagend mächtig sind die Schlußchöre.

Des Himmels Fluch hat ihn getroffen.
In seinen Sünden fahr' er hin.

Da rettet ihn Elisabeth.

Ein Engel stieg aus lichtem Aether,
Zu künden Gottes heil'gen Rath.

Da ist nicht ein Moment, der uns erinnert, daß die Leute hinter Coulissen vorkommen. Man ist auf der Wartburg, man lebt im Mittelalter. Man nimmt Partei, bewundert Wolfram, verehrt Elisabeth und kämpft mit dem Tannhäuser.

Er ist in Rom, verbannt, ein Büßer, weil er verrieth im begeisterten Lied, daß er die Liebe der Göttin der Liebe genoß. Elisabeth betet für den Sünder. Sie kniet unter'm Abendhimmel am Marienbild.

Laß mich im Staub vor Dir vergehen.
O nimm von dieser Erde mich.

Wolfram blickt zur Heiligen auf, die,

Der Tod, den er ihr gab, im Herzen
Dahingestreckt in brünst'gen Schmerzen!

Auch er vergiebt dem Sünder, der ihr Herz brach, und der sie ihm entriß, die er anbetet.

Elisabeth geht, um zu sterben. Nacht senkt sich

auf das Thal, die Sterne glänzen. Wolfram, verlassen in der Schlucht, am Fuße der alten Eichen, ergreift die Harfe und singt den Schwanengesang in die Nacht hinaus:

O du, mein holder Abendstern,
Wohl grüßt' ich immer dich so gern:
Vom Herzen, das sie nie verrieth,
Grüß' sie, wenn sie vorüberzieht,
Wenn sie entschwebt dem Thal der Erden,
Ein sel'ger Engel dort zu werden!

Der Eindruck dieser Töne in dieser Situation, der blonde Sänger am Grab seiner Liebe, unter dem einsamen Abendstern, — ist überwältigend, unvergeßlich!

Aber noch ist der Höhepunkt nicht erreicht. Wir müssen den Tannhäuser noch sterbend sehen, Wolfram verzweifelnd an der Bahre der Elisabeth, von Fackeln umgeben, im engen Thalgrund, wo die Morgenröthe magisch den Venusberg durchglüht; und dazu den Friedensgesang der Versöhnung hören:

Der Gnade Heil ist dem Büßer beschieden,
Er geht nun ein in den seligen Frieden.

Das ist eine Andacht, die das Herz erschüttert wie Orgelton und Glockenklang im mächtigen Münster am Rhein. Das ist Plastik in der Musik wie in den Worten.

Wenn auch gewiß der Tannhäuser allenthalben durchschlagen, und selbst den Unempfindlichsten unter allen Verhältnissen ergreifen muß — so ist doch nicht zu verkennen, daß eine meisterhafte Darstellung und künstlerische Ausstattung den Eindruck erhöhen muß. Nicht als ob im Vortrag der Werth dieser Musik allein läge, oder als ob das Aeußere uns blenden oder Mängel verdecken solle — die künstlerische Totalität, die im Wort und Ton so meisterhaft angebahnt ist, verlangt das Innerliche des Ausdrucks, das Aeußerliche der Darstellung als Gewand, als Folie, zum Abschluß, zur Harmonie. Jeder Fehler wird zum Mißton, jede Armuth zur Blöse. Der weiche, fehlerlose Kern verlangt eine weiche, fehlerlose Hülle. Ein König bleibt auch in Lumpen König, ein Bild auch ohne Beleuchtung dasselbe Bild — aber die mächtige Gesammtwirkung geht verloren, der Künstler erreicht nicht, was er wollte.

Bleibt doch ohne das noch genug zu wünschen übrig, geht doch oft das Beste ohnehin verloren, weil die menschlich unzureichenden Mittel den Gedanken in seiner Reinheit nicht wiedergeben können. Das fühlt der Componist, wie der Dichter — und gewiß der Darsteller am Meisten.

Darum ist Jeder um so glücklicher, der Wagner's Kunstwerk in Dresden genießen kann, wo es gedacht, erfunden und von ihm selbst in Scene gesetzt ward. Es war Alles unverändert, wie es Wagner einst angeordnet hatte, mit Treue und Pietät beibehalten worden — weil es auch so am Besten war.

Die Decorationen, die unübertroffen sind, die Scenerie, die Gruppirungen, — Alles wirkte zusammen, wie es an einer kleineren Bühne nicht erreichbar sein kann. Und selbst Hauptbühnen können mit allem Aufwand von Mitteln und Kräften eine solche Darstellung nicht ermöglichen, wenn sie nicht eine Regie besitzen, die, in Wagner's Geist und Sinn eingehend, seine Intentionen verkörpern und hervorheben kann, die mit einem Worte ihn versteht.

Den Eindruck, den man bei einer vollendeten Darstellung von Wagner's Werken erhält, zusammen zu fassen, möge der Chorus mysticus im Faust seine Worte leihen, die seit jener Stunde mich verfolgen, und annähernd das ausdrücken, was in der Seele des Beschauers auf- und niederwogt:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichniß;
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereigniß;
Das Unbeschreibliche
Hier ist es gethan;
Das Ewig-Menschliche
Zieht uns hinan.

Hoplit.

Nekrolog.

Joh. Friedrich Schwenke,

Organist der St. Nicolai-Kirche in Hamburg, der sich als Lehrer der Musik viele Verdienste erworben, so wie als Verfasser eines Choralbuchs sich als Verbesserer des Kirchengesanges ein bleibendes Denkmal gestiftet, starb nach langen körperlichen Leiden in seinem 61sten Lebensjahre am 28sten September d. J. in Folge wiederholten Blutsturzes.

Mit ihm verliert seine Vaterstadt Hamburg eine ihrer festen Stützen classischer Musik, mit ihm verlieren zahlreiche Freunde in Nah' und Ferne einen treuen, lieben Freund und höchst achtungswerthen Kunstgenossen.

Seine Beerdigung fand am 2ten October auf dem St. Nicolai-Begräbnißplatz vor dem Dammthore Statt.

Ueber das Leben und Wirken dieses verdienstvollen Mannes, über welchen schon theilweise der „Hamburger unparth. Correspondent“ und die „Hamburger Nachrichten“ berichtet haben, möge hier in

diesen Blättern das Wichtigste zusammengefaßt Platz finden.

Joh. Fr. Schwenke, in Hamburg am 30sten April 1792 geboren, war von funfzehn Geschwistern der älteste Sohn des berühmten C. F. G. Schwenke, der am 27sten October 1822 in Hamburg als letzter Musikdirector der Hauptkirchen starb, und Nachfolger von Carl Phil. Em. Bach war. Schon früh durch seinen Vater in die Tonkunst eingeführt, verlebte er, da dieser den Umgang vieler ausgezeichneter Künstler genoß, eine höchst interessante Jugendzeit. Bei den Kirchenmusiken, die der Vater aufführte, war er als Knabe schon thätig und sang häufig die Sopran-Solos, oder spielte die Orgel. Von seinem Vater erhielt er im Clavier- und Orgelspiel, wie in den Regeln der Harmonie den gründlichsten Unterricht; auf dem Violoncell waren J. N. Prell und Max Bohrer seine Lehrer, und auf der Clarinette unterrichtete ihn sein Onkel Hartmann, ein vorzüglicher Clarinett- und Oboebläser am Stadttheater.

Das Clarinettspiel (nicht Clavierspiel, wie Schilling's Univ.-Lex. der Tonkunst irrthümlich meldet), welches er zwei Jahre lang mit besonderer Vorliebe übte, mußte er, nachdem derselbe vielfältig bei Concerten und Opern mitgewirkt, häufig wiederkehrenden Bluthustens wegen ganz aufgeben, um so lieber pflegte er nun das Violoncell, auf welchem er sich eine nicht unbedeutende Fertigkeit erworben hatte und mit Nutzen großen Musikfesten, wie z. B. 1815 den 19ten und 20sten October in Frankenhausen, 1817 den 12ten November in Lübeck und 1819 den 13ten und 15ten October in Bremen, beiwohnen konnte.

Im Jahr 1822 den 18ten Mai verheirathete er sich mit einer Altonaerin und lebte in recht glücklicher und zufriedener Ehe, zumal ihm 1823 am 15ten December ein Sohn geboren ward. Derselbe, von seinem Vater in der Musik unterrichtet, ließ sich schon im zwölften Jahre in einem Orgelconcerte hören und ward so fortwährend die Freude der Eltern.

Von 1827 an wandte sich der Verstorbene fast ausschließlich dem Orgelspiele zu, dem er schon in frühester Jugend mit vieler Liebe oblag, und zwei Jahre darauf, am 2ten Juni (nicht Juli, wie Schilling's Lex. berichtet) 1829 erhielt er die Organistenstelle an der St. Nicolai-Kirche. Seit dieser Zeit componirte er über 400 Vorspiele und viele Nachspiele aus allen Tonarten für die Orgel, Cantaten mit Orgelbegleitung, und setzte ein Choralbuch zum Hamburg'schen Gesangbuche, welches auf Antrag des Hochw. Ministerii und vom E. E. Rathe in den Kirchen und Schulen Hamburgs gesetzlich eingeführt ward und sehr wesentlich zur Einigung und Verbesserung des Kirchengesanges beitrug. Hierdurch allein hat er sich ein bleibendes Denkmal für Hamburg gesetzt. Außerdem harmonisirte er gegen tausend Choräle und 73 russische und andere Volkslieder. Von Compositionen und sonstigen musikalischen Arbeiten aus früherer Zeit, wo Sch. häufig große Concerte für Orchester und verschiedene kleinere Aufführungen veranstaltete, sind besonders unter anderen zu erwähnen: Mehrere große Bravour- und Concertcompositionen für Gesang und Orchester, eine Ouvertüre, eine Serenade für fünf Violoncelle, Contrabaß und Pauken, dann die Orchesterbegleitung zu Beethoven's „Adelaide" (irrthümlich seinem Vater zugeschrieben) und zu dessen „Wachtelschlag", eine Anzahl Clavierauszüge und Arrangements, besonders Compositionen von Mozart, Beethoven und Spohr.

Im Jahr 1836 ließ sich der Verstorbene nach eigner Vorschrift vom Instrumentenmacher Meyer in Hamburg einen Doppelflügel nebst Pedal bauen, wozu er die Kosten hauptsächlich durch ein zu diesem Zweck erhaltenes Geschenk vom Fürsten W. S. Galitzin in Moskau bestritt. Dieses vorzügliche Instrument, so wie ein anderes Pianoforte mit Pedal, ein vollständiges Orgel-Modell, der sämmtliche Vorrath seiner im eignen Verlage gedruckten Werke, ferner eine bedeutende und seltene Sammlung von Original-Handschriften, Briefen, Partituren berühmter Tonkünstler, eine sehr reiche ausgewählte Sammlung von Choralwerken älterer und neuester Zeit und noch manches Werthvolle, wurde Alles durch den großen Brand von 1842 vernichtet. Wahrlich ein furchtbarer, herber Schlag, der ihn dem Grabe um viele Jahre näher brachte! —

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Petersburg den 28. Oct. (9. Nov.) An Herrn Anton Schindler. In der neuen Zeitschrift für Musik, Nov. 16; sprechen Ew. Wohlgeboren von der Ouvertüre Beethovens Op. 124 und bemerken dabei, daß ich in meinem Buche: Beethoven et ses trois styles, über dieselbe factisch Unwahres beigebracht. Da Ihre Biographie Beethovens, die einzige Quelle ist, aus der sich für Op. 124, die Nebenumstände schöpfen lassen, unter denen das Werk entstand; diese Ihre Angaben hinsichtlich desselben aber von mir, theils in genauer französischer Uebersetzung, theils mit den Worten Ihres deutschen Originals, wiedergegeben worden; so kann Ihre Bemerkung, daß meine Angaben factisch Unwahres enthalten, nur gegen Sie selbst und die in Ihrem Buche über Op. 121 enthaltenen Data, ihre Anwendung finden.

Die revue et gazette musicale de Paris, reproducirt Ihren Artikel ohne den mir von Ihnen gemachten Vorwurf zu wiederholen. Ob Sie denselben zurückgenommen oder einer besseren Gelegenheit aufgespart, muß ich dahin gestellt sein lassen. Der Ausdruck: sur laquelle ouverture (op. 124) Mr. de Lenz fait force commentaires, läßt mich indeß vermuthen, daß meine Bemerkungen über Op. 124 Ihnen mißfällig gewesen, obgleich mir nicht eingefallen Ihnen einen Vorwurf daraus zu machen, daß Sie dem großen Manne den Rath gaben, eine Ouvertüre im Style Händels zu schreiben. Daß Beethoven ein noch viel bedeutenderes Werk als Op. 124 geschrieben hätte, wenn er eine Ouvertüre im freien Style, in seiner eigenen großen Art und Weise, componiren wollen, dürfte kaum einem Zweifel unterliegen. Hierauf aber reduciren sich meine force commentaires. Berlioz der diese Ansicht theilt (Journal des Debats du 11. Août) sagt bei dieser Gelegenheit: eine Ouvertüre Beethovens verhalte sich zu einer Ouvertüre von Händel wie ein Zedern-Wald zu einigen geringen Pilzen Keiner kleinen Ouvertüre des großen Händel, ist indeß jemals Op. 124 von Beethoven verglichen worden; nur die hervorragenden Seiten des Händel'schen Styls im Allgemeinen; seine schöne urkräftige Einfachheit; den sich bewußten Adel der Seele, und das für den Heroen des Oratoriums, charakteristische Symptom der Fuge oder besser, des strengen Styls im Allgemeinen; nur diese Hauptzüge des gewählten Vorbildes, zeigt die unvergleichliche Introduction der Ouvertüre Op. 124: in geringerem Maaße ihr Presto. Da ich mein Buch unter Schmerzen gebar, mit Opfern jeder Art; da ich um keinen anderen Lohn rang als den zur Kunst-Wahrheit mein Scherflein beigetragen zu haben; so darf ich von Ew. Wohlgeboren mehr als von Jedem Anderen erwarten, dasselbe einer zwar strengen aber vorurtheilsfreien Beurtheilung unterworfen zu sehen. Um eine solche, um gegründeten Tadel und erwiesene Berichtigungen bitte ich Sie, gebe ich überhaupt die deutsche Kritik an, da ich nicht nur mein Buch selbst in's Deutsche zu übertragen, sondern überhaupt von demselben eine editio emendatior zu veranstalten wünschte.

Der Verfasser des Buches:
Beethoven et ses trois styles.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Franz Abt hat Zürich ganz verlassen und eine Stellung als zweiter Kapellmeister in Braunschweig angenommen.

Staudigl ist bei der k. k. Oper in Wien abermals auf ein Jahr mit 12,000 Fl. C. M. engagirt.

Der Bassist Marchesi ist in der italienischen Oper in dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater mit vielem Beifall aufgetreten.

Die Academie der Tonkunst in Wien hat Prof. Moscheles in Leipzig zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt.

Der ungarische Violinist Reményi (ehemaliger Gefährte von Görgey) hat in Brüssel im Verein mit der Sängerin Frl. Steiner mehrere Concerte mit großem Beifall gegeben.

Schulhoff hat in Odessa sehr gefallen.

Musikfeste, Aufführungen. Magdeburg. Eine von dem Ritter'schen und Tanneberg'schen Vereine unter Ritter's Leitung in der Jacobi-Kirche veranstalteter Musik-Aufführung, (Choral von Teschner, Sonate und Psalm von Ritter, Messias, erster Theil, von Händel) fand bezüglich der gelungenen Darstellung sowohl der Chöre als der Soli's um so mehr beifällige und allgemeine Anerkennung, als auch die Solosätze, mit Ausnahme einiger für den Baß, von Mitgliedern der beiden Vereine und zwar eben so sorgfältig als mit Erfolg gesungen wurden. Zwei jüngere hiesige Organisten, die HH. Finkenhagen und Tanneberg bewährten sich als sehr tüchtig in ihrem Beruf, Ersterer durch den Vortrag der E-Moll-Sonate von Ritter, Letzterer durch die Ausführung des schwierigen Accompagnements auf der nichts weniger als dazu besonders geeigneten Orgel.

Zur Feier des Todestages Mendelssohn's wurde in Rudolstadt die Athalia (im Concert) aufgeführt. Das Geibel'sche Gedicht auf Mendelssohn's Tod, declamirt von Frl. E. Trupp, eröffnete die Feier.

Neue und neueinstudirte Opern. Der Kapellmeister Friedrich v. Kornatzky in Berlin hat eine Oper „Loreley" unter der Feder, zu welcher der Dichter Ad. Stern den Text geliefert.

Vermischtes.

Von Friedrich Wieck ist so eben eine Broschüre unter dem Titel: Gesang und Clavier. Didactisches und Polemisches (Leipzig, Whistling, 133 und VI S. Pr. 1 Thlr.) erschienen. Er behandelt darin in 19 Capiteln, unter die auch die in diesem Blatte erschienenen Aufsätze aufgenommen sind, in bald ernsthafter, bald scherzhafter Weise, oft in Form des Dialogs hauptsächlich die gegenwärtigen Clavier- und Gesangsleistungen bei Künstlern und Dilettanten. Der Verfasser, bekannt und geschätzt als vorzüglicher Lehrer, giebt seine Maximen und Erfahrungen, und hat hier Gelegenheit, viele treffliche Winke, insbesondere, was die Ausbildung zum Virtuosen betrifft, einzustreuen, überhaupt so Manches, was bisher noch nirgends erwähnt worden ist, zur Sprache zu bringen. Kann man auch schon nach dieser Seite hin ihm gegenüber viele Bedenken erheben, tritt schon hier die Trivialität seiner gesammten Kunstanschauung oft störend hervor, so muß man ihm anderseits doch das Zugeständniß machen, daß er innerhalb seiner sehr beschränkten Sphäre als Meister, als Virtuos erscheint. In der Vorrede spricht er sich über die gewählte Darstellungsweise aus; er bemerkt, daß dieselbe seiner individuellen Weise mehr zusage, als der Styl

ernster Abhandlung. Er hat Recht darin, schon aus dem Grunde, daß seine Lehre mehr Kunst als Wissenschaft ist, und darum eine rein theoretische Behandlung weniger verträgt. Es ist ihm auch auf diese Weise gelungen, jenes individuelle Wesen wirklich zum entsprechenden Ausdruck zu bringen, wenn schon bei dieser Gelegenheit, wie man zu sagen pflegt, öfter über die Schnur gehauen wird, überhaupt die Darstellung mehr den Charakter der Conversation als des schriftlichen Ausdrucks trägt. Insbesondere ansprechend erscheinen die dramatischen Scenen, während Anderes nicht frei von Monotonie ist. — Minder glücklich aber nicht allein, im Gegentheil häufig ganz verfehlt und unwürdig ist seine Polemik gegen die neueste Richtung der Virtuosität sowohl, als auch der Kunst im Allgemeinen. Die *Flachheit* seiner Auffassung hat zur Folge, daß ihm die höhere Bedeutung des modernen Clavierspiels gänzlich verschlossen geblieben ist. Gestehen wir ihm auch hier zu, daß er vollkommen Recht hat, wenn er die *Auswüchse* tadelt, die *Verirrungen ungeschickter Nachahmer*, so besteht doch sein großer Irrthum darin, daß er *diese für die Sache hält, den tieferen Kern gar nicht ahnt*. Sein Ideal ist ein glattes, correctes Spiel, ein maßvoller Pianofortelon, eine fein schattirte Darstellung. Er steht damit in Wahrheit auf einem vollkommen überwundenen Standpunkt, der zwar für die Schule noch, keineswegs aber für das Leben seine Berechtigung hat. Daß die Neuzeit ein Spiel von innen heraus verlangt, seelische Belebung des Anschlags, daß man nicht blos die Zahl der Uebungen, die gemacht worden sind, hören will, begreift er nicht. — Was endlich die Richtung der schaffenden Kunst betrifft, so glaubt er, dieselbe von seinem engbegrenzten Gesichtskreis aus wirklich übersehen und darum bekämpfen zu können. Er hat auch hier Recht, wenn er einzelne Mißbräuche, das ungesangmäßige Schreiben einzelner Componisten z. B. tadelt, aber er vermengt hier abermals die Schale mit dem inneren Kern. Zu einer Widerlegung dieser Angriffe ist hier nicht der Ort, nur Einzelnes sei beispielsweise erwähnt. So giebt er den Operncomponisten den Rath, den Sängern Effecte „so viele als nur möglich", zu gestalten. Also ganz der alte Operntrödel, dieses widerliche Gebehren gegenüber dem herrlichsten Aufschwung. Nicht *der* Staat ist der beste, wo Jeder zum Ganzen wirkt und darin aufgeht, im Gegentheil *der* allein, wo jeder Einzelne in egoistischer Sonderung verharrt, womöglich das Ganze selbst sein will. Das ist seine Weisheit. Er anerkennt R. Wagner als schaffenden Genius hält aber dabei seine Richtung für *unmöglich* und widerlegt durch die Salbedereien des Wohlbekannten, die colossalen Mißverständnisse im „Echo", die neulich in dies. Bl. ihre Abfertigung fanden u. s. w. Er spricht von der Kritik, lobt einzelne unserer Mitarbeiter, übersieht dabei jedoch die ganze Schumann'sche Epoche und lobt in demselben Athem auch die „Rheinische Musikzeitung". Die ja, wie sie selbst sagt, eine conservative, also von der unsrigen ganz abweichende Richtung verfolgt. Zwar ist uns unbekannt, worin eine solche eigentlich bestehen kann, da wir keineswegs das *gute Alte zerstören* wollen, im Gegentheil von Verehrung für dasselbe durchdrungen sind, und nur dem Götzendienst, dem faulen Beharren und bequemen Behagen, dem gedankenlosen Festhalten an eingewurzelten Mißbräuchen den Krieg erklären; es muß indeß doch wahr sein, da es die Rh. Musikzeitung einmal gesagt hat, und darum hätte der Vf. Rücksicht nehmen, und beide Organe nicht zusammen stellen sollen, u. s. w.

Es ist nicht unsere Art, einem verdienten älteren Manne zum Vorwurf zu machen, daß er nicht jung ist, daß er eine spätere Zeit nicht mehr versteht. Wir lassen abweichende Ansichten, sobald sie ehrlich und mit Ueberzeugungstreue ausgesprochen werden, gern gelten; aber wir verlangen, daß man das Neue nicht mit einem von dem Alten entlehnten Maßstabe messe, daß man sich bescheide, und nicht Witze über Dinge mache, die Anderen das Heiligste sind, daß man nach so großen geschichtlichen Erfahrungen endlich einsehen gelernt habe, wie für den Einzelnen im höheren Alter meist eine Zeit zu kommen pflegt, wo er den Bewegungen des Zeitgeistes nicht mehr zu folgen vermag. In solchem Falle muß auch der ältere in seiner Sphäre tüchtige Mann sich eine verdiente Zurechtweisung gefallen lassen.

Die „Rhein. Musikztg." giebt in einer ihrer neuesten Nummern einen Auszug aus der von uns mitgetheilten Erwiderung des Hrn. Schindler gegen den Fürsten Galitzin. Sie sagt darin im Eingange: „Wenn er in derselben uns in folgender Stelle einen Vorwurf macht: „einige öffentliche Blätter, selbst die Rhein. Musikztg., haben die Behauptungen des Fürsten für wahr angenommen", so hat er in seinem Eifer, der übrigens nur in der allerehrenwerthesten Pietät gegen Beethoven seine Quelle hat, übersehen, daß wir die Erklärungen des Fürsten ohne allen Commentar abgedruckt und sogar unserer Notiz die Worte zugefügt haben: Man wird das Weitere abwarten müssen. Audiatur et altera pars." — Die „Rhein. Musikztg." hat vergessen, daß sie damals ein paar Zeilen weiter oben uns einen Vorwurf machte, weil wir Hrn. Schindler zugleich mit der gesammten musikalischen Welt circa funfzehn Jahre lang geglaubt hatten. Das nennt man den Mantel nach dem Winde hängen.

Zur Beilage. Wir geben zur heutigen Nummer als Beilage: Volkslied, mit Musik von *R. Franz*. Die Rechtfertigung einer vierstimmigen Behandlung möchte in der alterthümlichen Betonung des Textes liegen, der einen mehr typischen, als individuellen Charakter hat.

D. Red.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.
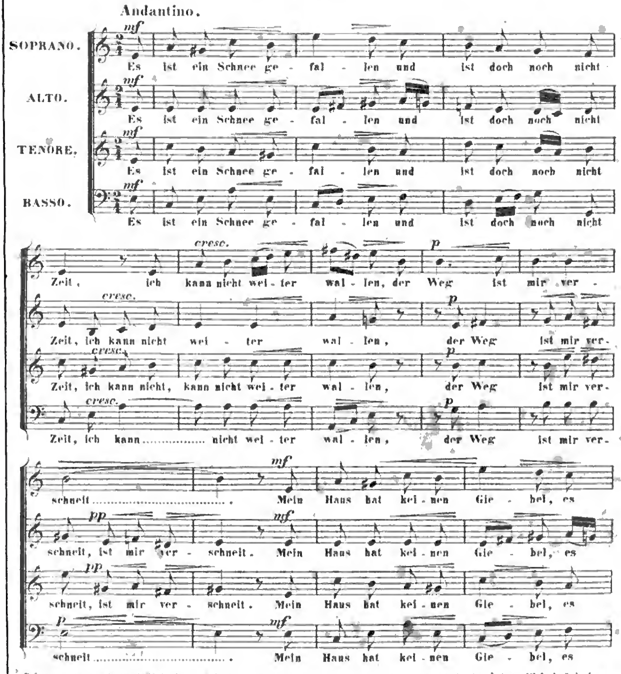
Druck von Fr. Rückmann.

VOLKSLIED.
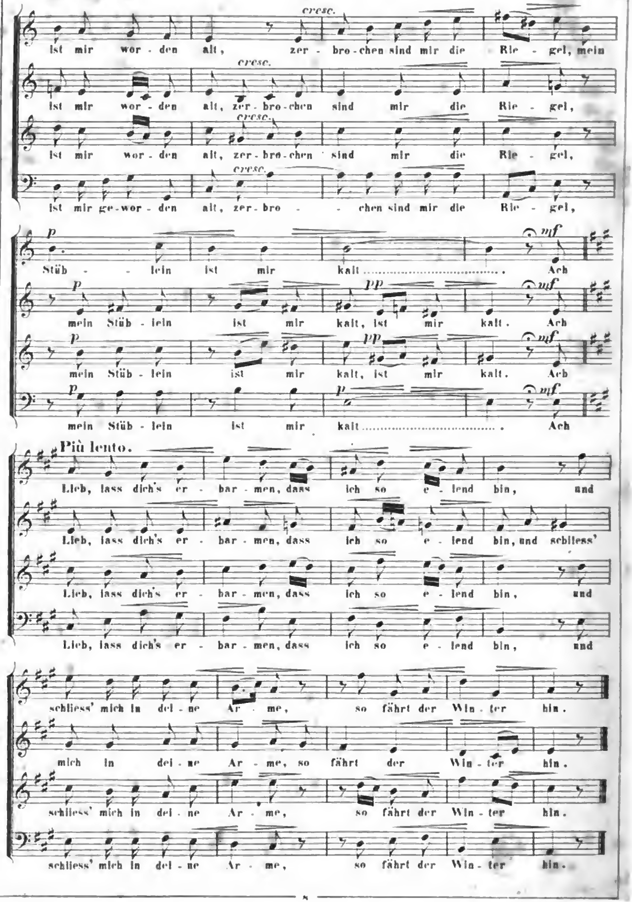
Musik

von

Robert Franz.



 Stich und Druck der Paez'schen Officin in Leipzig.


cresc.
ist mir wor - den alt, zer - bro - chen sind mir die Rie - gel, mein
cresc.
ist mir wor - den alt, zer - bro - chen sind mir die Rie - gel,
cresc.
ist mir wor - den alt, zer - bro - chen sind mir die Rie - gel,
cresc.
ist mir ge - wor - den alt, zer - bro - chen sind mir die Rie - gel,
p mf
Stüb - lein ist mir kalt .... Ach
p pp mf
mein Stüb - lein ist mir kalt, ist mir kalt. Ach
p pp mf
mein Stüb - lein ist mir kalt, ist mir kalt. Ach
p p mf
mein Stüb - lein ist mir kalt .... Ach
Più lento.
Lieb, lass dich's er - bar - men, dass ich so e - lend bin, und
Lieb, lass dich's er - bar - men, dass ich so e - lend bin, und schliess'
Lieb, lass dich's er - bar - men, dass ich so e - lend bin, und
Lieb, lass dich's er - bar - men, dass ich so e - lend bin, und
schliess' mich in dei - ne Ar - me, so fährt der Win - ter hin.
mich in dei - ne Ar - me, so fährt der Win - ter hin.
schliess' mich in dei - ne Ar - me, so fährt der Win - ter hin.
schliess' mich in dei - ne Ar - me, so fährt der Win - ter hin.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. **№ 22.** Den 26. November 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ein dritter Ausflug nach Weimar.

Von

F. Brendel.

Wende ich jetzt meine Blicke vorzugsweise nach Weimar, so geschieht es, weil Liszt's Thätigkeit dort einen neuen geistigen Mittelpunct für das musikalische Leben Deutschlands gegründet hat. Sehen wir anderwärts zur Zeit mehr oder weniger allein die im Ableben begriffene Epoche vertreten, so dämmert hier das Morgenroth der Zukunft. Wohl wird Weimar übertroffen durch viele Städte an Glanz der äußeren Mittel, was aber die Intelligenz betrifft, die dort Alles durchdringt, so giebt es jetzt keine zweite Stadt in Deutschland, welche sich mit ihm messen könnte. Liszt ist der Erste gewesen, welcher dort practisch verwirklichte, was von einer lebendig fortschreitenden Zeit gefordert wird. Ich aber fasse vorzugsweise dieses herrliche Streben in's Auge, weil es die Realisirung dessen enthält, wonach ich selbst immer gerungen habe. Schon der 4te Bericht in diesem Jahre (mit Einschluß des Ballenstedter) ist es, welchen ich den Lesern dies. Bl. vorlegen kann.

Es ist indeß nicht allein meine innere Theilnahme, meine persönliche Sympathie, welche diese Leistungen in mir erwecken, ich betrachte es zugleich als die wichtigste und schönste Aufgabe einer musikalischen Zeitung das Werdende zu fördern, ihm Bahn zu brechen. Schon bei ihrer Gründung haben diese Bl. sich diese Aufgabe gestellt, und — mit nur geringen Unterbrechungen — bis jetzt festzuhalten gesucht. Im Bewußtsein dieses Zieles kann es uns gleichgiltig sein, wenn wir gewahren müssen, wie von verschiedenen Seiten, in völliger Verkennung dessen, was wir wollen, gegen uns polemisirt wird. Es drängt gewisse Leute die Stelle der früheren Gegner Beethoven's, deren Verblendung man jetzt kaum begreift, zu übernehmen, es drängt sie, dem Gericht der Zukunft als spaßhafte Erscheinungen der Gegenwart sich zu überliefern. Abgesehen aber von der Beruhigung, die wir im Hinblick auf diese Thatsachen empfinden können, so ist auch der vollständige Erfolg für uns. Welche Kämpfe hat es gekostet, als wir R. Wagner's Richtung zu der unsrigen machten, und schon beginnen die Werke desselben den Siegeszug durch Deutschland. Solche Erfahrungen entschädigen reichlich für widerwärtiges Gezänk, welches zu Zeiten unvermeidlich ist. So gestehe ich, daß ich die neulich in dies. Bl. gegebenen Mittheilungen aus Breslau und Dresden nicht ohne tiefe Rührung zu lesen im Stande war. Es hat mich Ueberwindung gekostet, als ich zu Anfang dieses Jahres die Berichte über Lohengrin und Tannhäuser aus Weimar schrieb, nicht mehr zu sagen, als ich that. Damals aber

mußte ich fürchten, zu enthusiastisch zu erscheinen, wenn ich dem vollen Herz ganz Luft gemacht hätte. Man würde kaum noch geglaubt haben, was jetzt schon in dem Bewußtsein so Vieler lebt.

Dies Mal liegt uns zur Berichterstattung eine Erscheinung vor, anders als jene, der bisher diese Mittheilungen galten, eine künstlerische Persönlichkeit ist zu beurtheilen, anders in ihrem inneren Wesen und in ihrer Stellung zur Kunst, anders auch in den Schicksalen, die sie erfuhr, darin aber verwandt, daß auch sie den Kampf gegen Vorurtheile aller Art herausfordert, vielleicht sogar einen härteren. R. Wagner wurde durch seinen „Rienzi" schnell bekannt. Dieses Werk indeß vermochte dem anfänglichen Enthusiasmus nicht auf die Dauer zu entsprechen, nicht ihn festzuhalten. Sein Schöpfer trat zurück, verlor alsbald wieder an Beliebtheit, da die späteren größeren Leistungen, welche im Stande gewesen wären, dieß zu bewirken, nicht bekannt wurden. Jetzt mit einem Male ist Wagner durchgedrungen, und seine Stellung als neuer, großer, schaffender Mittelpunct für die deutsche Kunst, gleich wie Beethoven in der zurückgelegten Epoche, wird ihm nicht mehr streitig gemacht werden. Berlioz ist seit langen Jahren eine europäische Berühmtheit; man hat viele seiner größeren Werke, wenn auch nur ein Mal bei der Reise durch Deutschland, gehört, aber man hat, mit Ausnahme Prag's, regelmäßig und wiederholt nichts wieder von ihm zur Aufführung gebracht, nur hier und da zu Zeiten einen schüchternen Versuch gemacht; man hat ihn in dem öffentlichen Urtheile in eine wunderliche schiefe Stellung gedrängt, endlich ganz fallen lassen. Nicht etwas völlig Neues durchzusetzen gilt es daher hier, im Gegentheil etwas Versäumtes nachzuholen. Es kommt darauf an, eine voreilig gerichtete Erscheinung auf's Neue der öffentlichen Beurtheilung vorzuführen, jetzt erst zu wirklichem Verständniß vorzudringen, und dadurch ein richtigeres Urtheil zu begründen. Eine neue, entsprechendere Auffassung eines äußerlich schon Bekannten geltend zu machen, muß uns daher hier als Ziel vor Augen schweben.

Zuerst ist es R. Schumann gewesen, der in den ersten Bänden dieser Zeitschrift nachdrücklich auf Berlioz große Erscheinung hingewiesen hat. Er hat auch nachher noch oft den Wunsch ausgesprochen, daß mehr, als bis jetzt der Fall war, Gelegenheit gegeben werden möchte, die Werke desselben zu hören. Später indeß hat Schumann eine andere Richtung eingeschlagen, und die Folge war, daß das Interesse für Berlioz bei ihm in den Hintergrund trat. So haben diese Blätter in der That nicht genug für ihn gethan, nicht mit der ihnen eigenthümlichen Entschiedenheit gewirkt, zur Zeit, als er in Deutschland reiste. Um dieselbe Zeit aber hat Berlioz zwei andere begeisterte Vertreter gefunden, welche bis jetzt der einmal ausgesprochenen Ansicht treu geblieben sind: W. R. Griepenkerl und J. C. Lobe. Beide sind eifrig bemüht gewesen, ihre abweichende Ansicht zur Geltung zu bringen, beide indeß nicht mit ausreichendem Erfolg. Griepenkerl's geistreiche Broschüre: Ritter Berlioz in Braunschweig, hat die ersten Grundzüge für eine entsprechendere Würdigung zu geben versucht, indem sie Berlioz in seiner geschichtlichen Genesis zu begreifen suchte. Sie hat sehr gut vorgearbeitet, ohne bis zum Kern der Sache vordringen zu können. Ich mache ihr daraus durchaus keinen Vorwurf, ich bemerke dies blos, um die Thatsache einer nicht ausreichenden Würdigung daraus zu erklären. Lobe hat an verschiedenen Orten, auch in diesen Bl., seine Sympathie für Berlioz ausgesprochen, indeß auch ohne genügenden Erfolg, weil seine Auffassung an zu großer Einseitigkeit litt, indem er eine sehr zweifelhafte Seite der Berlioz'schen Kunst, ich möchte sagen: einen Abweg, als die Hauptsache, als das Rechte und Wahre hinstellte. Es mußte für Berlioz ein ungünstiges Vorurtheil erwecken, daß einer seiner Hauptvertreter gerade dieß als das Wesentliche hinstellte. — Nur nach einer Seite hin hat Berlioz vollständige Anerkennung gefunden: als Meister der Instrumentation; es ist dieß so oft ausgesprochen worden, daß es gar nicht wiederholt zu werden braucht. Wohl aber ist die Erwähnung dieses Umstandes von Wichtigkeit, weil auch er zur Erklärung jener Thatsache einer allgemeinen Vernachlässigung beiträgt. Indem man nämlich Berlioz nach dieser Seite hin gelten ließ, indem man ihn außerdem als große Capacität anerkannte, glaubte man sich mit ihm abgefunden zu haben, glaubte man ein Recht zu haben, ihn nach anderer Seite hin als einen Halbverrückten, mindestens als einen ausgemachten Sonderling, der z. B. nie anders als im Gefolge von so und so viel Dutzend Posaunen auftreten könne, bezeichnen zu dürfen.

Was mich selbst betrifft, so habe ich, ganz im Schumann'schen Sinne, immer beklagt, daß keine Gelegenheit vorhanden war, durch Aufführung der Berlioz'schen Werke, zu entsprechendem Verständniß vorzudringen, und dieß oft in diesen Bl. ausgesprochen. Ich fand außerdem in einer solchen Vernachlässigung ein schreiendes Unrecht, was man an Berlioz beging. Kein Franzose noch hatte bisher in dem Grade der deutschen Kunst sich genähert. Und wie hatte man ihm dafür gelohnt? Mochte schließlich das Urtheil ausfallen, wie es wollte, so war doch so viel richtig, daß Berlioz, was sein Streben betrifft, als der ersten Einer in unserer Zeit dastand. Nur Wenige außer ihm hatten in diesem großem Sinne Beethoven

aufgefaßt und den Versuch gemacht, diese Bahn weiter zu verfolgen. Ich war der Ansicht, daß Berlioz auf diesem Wege zu falschen Consequenzen gekommen sei, aber ich glaubte, daß selbst sein Irrthum, als ein großartiger, Respect einflößen müsse. Die ganze Persönlichkeit stellte sich als eine höchst bedeutende dar, so daß in keiner Weise unsere Vernachlässigung gerechtfertigt werden konnte.

Außerordentlich dankenswerth mußte es daher genannt werden, als Liszt es unternahm, das Versäumte nachzuholen, und nur das Bedenken beunruhigte mich, daß die Leute meinen würden, es solle jetzt mit Berlioz dasselbe geschehen, wie mit Wagner, daß man die hier festzuhaltenden Unterschiede nicht berücksichtigen werde. Nach Allem, was ich von Jenem wußte, konnte ich nicht an die Möglichkeit, ihn zur Geltung zu bringen, glauben. Ich fürchtete darum nachtheilige Einflüsse für die Vertretung Wagner's. Unternahm es Liszt, eine in dem allgemeinen Bewußtsein als unhaltbar erkannte Erscheinung zu halten, so mußten — dieß war meine Ansicht — Zweifel auch an der Richtigkeit der Vertretung Wagner's erwachen. Daß im schlimmsten Falle die Aufführung Berlioz'scher Werke nur als ein interessantes Experiment zu betrachten sei, würde man nicht haben gelten lassen; in der Meinung auch Berlioz solle als ein neuer Mittelpunkt für die deutsche Kunst hingestellt werden, wie Wagner, würde der gegenwärtige Erfolg des Letzteren beeinträchtigt worden sein.

So kam ich nach Weimar, entschlossen vorurtheilsfrei zu prüfen, und in mir selbst entweder eine Bestätigung, oder eine Berichtigung meiner Ansicht zu finden. Es ist das Letztere der Fall gewesen, und ich unternehme es daher in dem Nachfolgenden, die Grundlinien zu einer Würdigung der Berlioz'schen Kunst unter bis jetzt noch nicht ausgesprochenen Gesichtspunkten zu entwerfen. Zunächst nur die Grundlinien: denn die flüchtige Bekanntschaft, welche ein einmaliges Hören gewähren konnte, muß Vieles noch unerledigt lassen. Hierzu kommt, daß, so wie man überhaupt beim Anhören dieser Werke die Empfindung hat, einem Koloß gegenüber zu stehen, für Erledigung vieler Fragen die allgemeine Einsicht überhaupt noch nicht weit genug fortgeschritten ist. Ich werde diese zweifelhaften Punkte bezeichnen, habe aber zugleich das sichere Bewußtsein, wie das Wesentliche meiner Auffassung früher oder später als das Richtige anerkannt werden wird.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Frankfurt a. M.

Concerte und Oper.

Unter den zahlreichen Concerten die zu Anfang der Saison hier auftauchten, zeichneten sich folgende ganz besonders aus. Das erste gab die Sängerin Bochkolz-Falkoni in Vereinigung mit Stigelli im Saale des Weidenbusches; das zweite veranstaltete der Violoncellist Siedentopf im Hause Mozart. Berühmtheiten deren Namen bereits die Presse dreier Länder verbreitet hat, bedürfen nur der Erwähnung, daß sie hier oder dort gesungen haben, um das Publikum mit ihrem Aufenthaltsorte bekannt zu machen. Die Matinée des Hrn. Siedentopf brachte uns das klassische Nonett von Spohr. Für eine würdige Aufführung bürgten unsere ersten Orchestermitglieder mit Heinrich Wolff an der Spitze als Primarius. Eliasor (immer dabei wenn es gilt) spielte die zweite Violine; Sachar seinen Contrabaß; Mohr, Flöte; Baumann, Hoboe; Mehner, Clarinette; Göbel, Horn; Lindner, Fagott; und der Concertgeber selbst seine Tenorgeige. Eine junge Sängerin, Elevin unseres Bischof, trug Lieder von demselben, und die alte Stradella-Arie vor. Der junge Hecht, den wir kaum als Componist begrüßt, spielte die kleine Claviersonate in As-Dur (Op. 110) wahrhaft groß. Eduard Hecht, kaum ins Jünglingsalter getreten, qualificirt sich aber bereits zu einen tüchtigen Meister, und wird — wenn sein Licht unter dem Scheffel des leidigen Stundengebens (dieser Trottmühle und Zwangsjacke des Künstlerthums) nicht verflackert, eine tüchtige Zukunft zu erwarten haben. Der Concertgeber selbst ließ an diesem Morgen zum ersten Mal eine höhere Compositionsader springen, ein Rondo Capricioso und eine Phantasie für sein Instrument mit schwieriger Pianobegleitung (Hr. Schech), welche Compositionen, wenn beider Titel auch alle Sünden gegen Form protegiren, für dies Mal doch als wohldurchdachte Ganzheiten erschienen, namentlich die Phantasie. Siedentopf war einer der geschicktesten Kupferstecher in Frankfurt, wurde aber durch seinen innern Drang bestimmt, zur Fahne Euterpen's zu schwören. Vielleicht daß sein fester Griffel nun mehr seinen Einfluß auf seine sichere Feder ausübt. Jedenfalls hat er sich zu den Koriphäen seines Instruments hinaufgeschwungen, und deshalb — Ehre dem Ehre gebührt!

Jetzt steht die Saison in voller Blüthe, denn kein abschreckendes Beispiel ist im Stande die Productionswuth zu mindern womit die Virtuosen von Land zu Lande ziehen.

Wir sagen stets „die Zeit sei vorbei." Wohl wahr, aber der Ehrgeiz der Künstler und die Nothwendigkeit seine Waare zu Markte zu tragen, werden

stets dieselben bleiben. Wozu auch die Mühen und Studien einer ganzen Vergangenheit, wozu der Gott oder der Dämon in der Brust, wenn die Finger ersteifen, und die Kehlen vertrocknen sollen. Die Losung ist „dem Sturm entgegen immer zu, ohne Rast und Ruh," und man stürzt sich gleich kühnen Schwimmern Einer hinter dem Andern Kopf über in die Brandung hinein, und läßt sich von den Wogen treiben. Die Meisten finden auf Klippen ihr frühes Grab, viele werden auf ein ödes Eiland geworfen, und die Wenigsten kommen in das gelobte Land ihrer Hoffnungen. Die Glücklichsten sind immer die, welche ihre Kunst con amore treiben können, und in diesem Sinne ein Auditorium um sich bilden. Wer daher am vergangenen 27. October vom Strome getrieben in den schönen Saal der Loge Sokrates trat, hätte denken müssen, Frankfurt sei das Eldorado des Kunstsinns. Mag es darum sein. Ich bringe den fast überfüllten Saal von Honoratioren und Feinschmeckern der Musik auf Rechnung des Namens unseres allgeschätzten Wilhelm Speier, dessen Tochter Antonie zum erstenmal öffentlich-privatim — es war eine gleichsam als Manuscript gedrucktes Concert — als Pianistin auftrat. Will sich nun ein Kobold auf meine Feder setzen und mir Dinge von „Freikarten" zuflüstern, so gebiete ich ihm aus obigem Grunde schweigen. Jedenfalls gab ich mich den Träumen einer goldenen Zeit hin, in welcher das Concertthum noch ein Brodbaum war, der uns Schatten und Labung zugleich brachte.

Die ganze Reihe von Concerten zu analisiren die sich einander drängen, hieße ein Buch schreiben. Deshalb nur das Interessanteste und zwar in Umrissen. Vor allem begrüßen wir die Concertgeberin Antonie Speier als eine Pianistin von gutem Geschmack und gediegener Schule. Wenn ihren Fingern noch mehr Kraft zu wünschen ist, um die Compositionen eines Beethoven und Chopin zu charakterisiren, (das Trio in B-Dur, Op. 97 und Impromptu in As-Dur) so werden Zeit und Studium das ihrige dazu beitragen. Desto freier herrschte sie über die Beethoven'schen Variationen Op. 34 und über die Compositionen von Thalberg und Schulhoff. Ein Streichquartett von Franz Messer bekundete mehr Talent als Erfahrung in diesem Genre, und zwei Vocal-Quartetten für gemischte Stimmen von Hauptmann und Schnyder von Wartensee, von Mitgliedern des Cäcilienvereins vorgetragen, verfehlten ihre schöne Wirkung nicht. In den Schranken hätte jedoch unser Schnyder mit „Wanderers Nachtlied" den Sieg errungen, obgleich sein Gegner ein Hauptmann war.

In dem Concert der Gatten „Marchesi" — sie ist eine geborne Graumann — hebe ich billiger Weise die für uns neuere Erscheinung des noch sehr jugendlichen Geigers Rudolph Gleichauf hervor, der in einer Phantasie über Bellini'sche Thema's und in einer Caprice von Vieuxtemps die unzweideutigsten Beweise eines Fortschritts an den Tag legte. Er besitzt den eleganten Bogen der französischen Schule, ein schönes Piano und eine fessellose Technik, läßt aber größeren Ton und zuweilen mehr Reinheit zu wünschen übrig. Die Leistungen der Concertgeber in älterer guter italienischer Musik, so wie des Pianisten Aloys Schmitt (Sohn) sind der musikalischen Welt bereits so bekannt geworden, daß eine Kritik darüber nur Wiederholung des schon mehrmal Gesagten sein würde.

Die junge Geigerin Pauline Höfflmayr, durch mehre Einladungen an umliegenden Höfen wo sie spielen mußte bereits zu einem Ruf gelangt, gab am 30. October eine Soirée im Hôtel de Hollande. Wären ihr die Milanollo und Neruda nicht vorangegangen, so würde Pauline jetzt im Nominativ stehen. Dennoch, obgleich etwas post festum erscheinend, erregte sie durch den natürlichen Adel ihres Adagio's, durch schönen Ton, auffallende Reinheit und eine elegische Innigkeit die Herzen der Zuhörer. Man übersah deshalb die Mängel an imposanter Technik, welcher überhaupt auch eine so zarte Constitution nicht gewachsen sein kann. Die Lilie kann sich nicht zur Palme erheben. Der allgemeine Beifall des vollen Saales belohnte das schöne Spiel dieses liebenswürdigen Mädchens. Die Folie zu ihren Spiel bildete ein Quintett von Boccherini und das energische obgleich sich etwas überstürzende Pianospiel des Herrn A. Schlösser. Leider prahlte das Programm wieder einmal mit Schaugerichten die gar nicht aufgetischt wurden, indem Zusagen von zwei unserer beliebtesten Sänger nicht erfüllt wurden. Diese Täuschung von der einen, und Geringschätzung gegen Concertgeber und Publikum von der andern Seite mußte eine große Entrüstung hervorbringen, und verdient deshalb strenge Rüge.

Das große alljährliche Concert unseres Liederkranzes zum Besten der Mozartstiftung worin der vortreffliche Contrabaß des Concertmeisters A. Müller von Darmstadt wie electrisch auf die Zuhörer wirkte, und Mozart's musikalischer Scherz ungeheure Heiterkeit erregte, war leider nur mäßig besucht, welches uns bei der Bereitwilligkeit mit welcher unsere Kunstenthusiasten die Gratis-Concerte des Liederkranzes zu besuchen pflegen, mit Indignation erfüllte.

Ueber die Quartettzirkel von Heinrich Wolff und die regelmäßigen Soirées musicales des Pianisten Eduard Rosenhain im Hause Mozart werde ich später eine Revue geben.

Die Oper bot uns außer Kreutzer's Aurelia, die nun bereits fünf Mal mit der freundlichsten Aufnahme vom Stapel lief, nichts Neues. Doch läßt sich's unser neuer Oberdirector, Herr Hoffmann aus Prag, sehr angelegen sein, gute Sachen zu geben, dieselben gut zu besetzen, und würdig auszustatten. Tell und Euriantheund der Prophet geben Zeugniß davon. Reichel aus Prag sang den Edgardo, Arnold und Johann, ohne aber den Beifall, der seinem Talente, oder die Rücksicht zu erlangen, die dem Gaste gebührt. Seine Vorzüge sind ein ächter, wenn auch nicht voller Tenor mit leichter Höhe, Reinheit der Intonation, und ein gefühlvolles Cantabile. Mängel sind gewisse Manieren in Stellen des Affects, namentlich in hoher Lage, wobei selbst das Organ unangenehm wird, und sprachwidrige Pronunciation. Die Rücksichtslosigkeit unseres Publikums mag hauptsächlich auf der Täuschung beruhen, daß Reichel wieder der erwartete Heldentenor nicht ist, den Chrudimsky leider mit sich nach Carlsruhe genommen hat. Das Publikum denkt aber nicht an den Mangel dieser Phönixe, und sollte sich deshalb mit den besseren Tenoristen begnügen die uns das Schicksal gönnt, oder besser, die unsere Direction bezahlen kann. Wir machen die ungemessendsten Ansprüche, und unterstützen doch die Direction in keiner Weise, weder mit Nachsicht noch mit Geld. Mit einiger Rücksicht auf die ungünstigen Verhältnisse, und die überall so dünn gesäheten Sänger von einiger Bedeutung, würde Reichel zur vollen Geltung seines Talents gekommen sein. Fährt man in dieser Weise fort fremde Gäste aufzunehmen, so wird man ewig kommen und gehen ohne daß wir dadurch gebessert werden, oder unsere Oper auf eine erkleckliche Art complettirt wird. •••

Nekrolog.

Joh. Friedrich Schwenke.

(Schluß.)

Die Sammlung von 404 Vorspielen und 24 großen Nachspielen f. d. Orgel hatte der Verstorbene selbst mit chemischer Tusche geschrieben, welche sodann im Ueberdruck herauskam. Sämmtliche noch vorräthige Exemplare gingen mit verloren. Dieser unersetzliche Verlust schien anfänglich auf das Gemüth des Verewigten überaus niederdrückend einzuwirken, und ihm den Muth zu neuen Arbeiten zu benehmen; allein bald ermannte er sich wieder und seitdem arbeitete er, trotz eines durch ein unheilbares Lungenübel herbeigeführten unausgesetzten Siechthums, das ihn neunzehn Jahr lang während der rauhen Jahreszeit in seine Zimmer bannte und ihm nur bei warmer Witterung freie Luft zu athmen gestattete, mit einer fast beispiellosen, eisernen Thätigkeit. Um letzterwähntes Werk sich einigermaßen zu ersetzen, schrieb er wiederum selbst mit chemischer Tusche 75 vierstimmige Choräle, 75 Vorspiele dazu, 194 dreistimmige Choräle in Stimmen und dieselben 194 Choräle wieder für 4 Männerstimmen, ebenfalls in besondern Stimmen.

Nebenbei wurden ihm nicht allein von den Kirchenbehörden in und um Hamburg die Orgelrevisionen übertragen, nach welchen Geschäften er sich meistens noch auf der Orgel hören ließ, sondern auch als Examinator der zu vacanten Organistenstellen sich Bewerbenden wurde er zugezogen, worauf er den Behörden sein Gutachten über die zum Aufsatz Ernannten oder zur Probe Zuzulassenden abzugeben hatte.

Der Verstorbene stand nicht allein mit den bedeutendsten Meistern seines Faches, als Rinck, Hesse, Stolze u. a. in persönlichen und brieflichen Beziehungen, sondern erfreute sich auch der besondern Freundschaft vieler berühmter Künstler, als Andr. und Bernh. Romberg, Kuhlau, Hummel, Ries, Neukomm, Gebrüder Bohrer, Gebrüder Müller, Moscheles, Aloys Schmitt, Spohr (mit dem er ebenfalls noch fortwährend correspondirte), und noch mancher Anderen.

In frühern Jahren, als er noch weniger an seiner unheilbaren Krankheit zu leiden hatte, besaß Sch. eine seltene Meisterschaft im freien Phantasiren; gewiß werden sich noch Manche der schönen Stunden erinnern, wo er, sowohl auf der Orgel, wie auf seinem Doppelflügel auf Geist und Gemüth höchst ansprechende Weise seine Zuhörer zu fesseln wußte. Besaß er auf dem Pianoforte nicht die blendende Fertigkeit der Virtuosen heutigen Tages, so hatte er dagegen einen ausgezeichnet schönen, weichen Anschlag, eine Eigenschaft, die leider jetzt so manchem Clavierspieler abgeht. Als gründlicher Lehrer auf dem Piano, der Orgel, im Gesange und namentlich in der Theorie, war er allgemein aufs Rühmlichste bekannt und anerkannt, zumal in frühern Jahren, wo ihm seine Kränklichkeit weniger hinderlich in seiner Wirksamkeit als Lehrer in den Weg trat.

Musterhaft waren seine große Ordnungsliebe und Pünktlichkeit, die er in Allem, bei seinen Arbeiten, im bürgerlichen Leben, wie in Erfüllung seiner Berufspflichten bewies, und war es häufig seine Klage, diese Tugenden unter der jetzigen Generation im Allgemeinen nicht so strenge als in früherer Zeit ausgeübt zu finden.

Ueber alles liebte Sch. die Einfachheit in allen Dingen, in seiner Häuslichkeit, im Leben und in seiner K[illegible] hielt er es nach dem Vorbilde großer Mei-

ster für das Hauptziel des Künstlers, mit Gründlichkeit größte Einfachheit, Klarheit und Bestimmtheit zu verbinden, und hauptsächlich der Musik in ihrer Wirkung auf das Gemüth Geltung zu verschaffen.

Strengste Rechtschaffenheit und Wahrheitsliebe waren Grundzüge seines Charakters, dabei war er höchst uneigennützig und jederzeit gern bereit, strebsamen Kunstjüngern unentgeldlich fortzuhelfen. Leider hatte er dabei auch zu Zeiten die Erfahrungen bittersten Undanks zu machen, da die Offenherzigkeit und das Wohlwollen, womit er Allen entgegen kam, nur zu oft gemißbraucht wurde.

Sein Fleiß, seine Thätigkeit waren wahrhaft staunenswerth. Zum eigenen Studium copirte er sich früher unter Andern die Partituren fremder Meister, die ihm zu dem Zweck geliehen waren, so z. B. die Partituren von vier Opern von Spohr: Zemire und Azor, Pietro v. Abano, der Berggeist und Faust, welchen Letzteren er auch vollständig in Stimmen und dazu gehörendem Dialog ausschrieb. Diese höchst saubere und correcte Arbeit machte er später der Theater-Direction Hamburg's (damals Schmidt und Lebrün) zum Geschenk, welche sich dann wegen der Aufführung mit dem Componisten abfand.

Auch war es durchaus sein Wunsch und sein Bemühen, selbst über die Compositionen der Neueren gerechtes Urtheil zu fällen und wußte er sehr wohl das Gute daran zu schätzen. Noch im letzten Jahre copirte er sich selbst die Ouvertüre zu Mendelssohn's Sommernachtstraum.

Der verewigte Sch. hatte die Freude und die Genugthuung für seine langjährige rühmliche Wirksamkeit, daß die Organistenstellen in Hamburg meist durch seine Schüler besetzt wurden; auch wurde ihm das Glück zu Theil, daß vor etwa einem Jahre sein einziger, geliebter Sohn und Schüler Friedrich Gottl. Schwenke ihm als Adjunctus in seinem Organisten-Amte an der St. Nicolaikirche beigesellt wurde, denn schon längst hatte sich derselbe als wackerer Clavierlehrer wie als Virtuose auf dem Pianoforte und der Orgel bekannt gemacht.

So hat sich denn auf diese Weise die Kunst bereits durch vier Generationen in dieser Familie fortgepflanzt, denn schon der Urgroßvater, Joh. Gottl. Schwenke, war ein ausgezeichneter Fagottist und Rathsmusiker. St.

Kleine Zeitung.

Die Kirchenmusik in den Vereini[illegible] Staaten von Nord-Amerika. Durch die Mitt[illegible] mehrerer Bände amerikanischer sogenannter Kirchenmusik Seitens eines dortigen Musikers deutschen Stammes sind wir in den Stand gesetzt, über den Zustand des amerikanischen Kirchengesanges einige Aufschlüsse zu geben.

Sämmtliche uns vorliegende Bände sind Sammelwerke, in denen oft die ernstesten Texte den weltlichsten Opern- und Volksmelodien unterlegt sind. Besonders sind es Fragmente aus den Mozart'schen Opern, welche beliebt zu sein scheinen, und oft sieht man die neckischen Papageno-Motive als religiöse Gesänge auftreten. Unsere lustigsten Studenten- und Soldatenlieder, die niedlichsten französischen, italienischen und andere Volksweisen müssen hier die gläubige Gemeinde zur Andacht stimmen. Es fehlen ferner auch nicht Haydn, Händel, Gluck rc., doch ist von diesen vorzugsweise nur das Leichtere und Heiterere benutzt. Die Originalcompositionen amerikanischer und englischer Autoren sind größtentheils höchst unbedeutend und eben so wenig kirchlich, als Mozart's Zauberflöte oder Haydn's Ochsenmenuet. Dergleichen zusammengestoppelte sogenannte Church Music wird alljährlich in ungeheuren Massen fabricirt und consumirt, so daß diese ein ganz blühender und einträglicher Erwerbszweig geworden ist.

Der bedeutendste und auch künstlerisch befähigste dieser Sammler — dessen ihm eben gegebene Prädicate jedoch sehr relativ zu verstehen sind — ist unstreitig Mr. L. Mason, welcher vor kurzem auf einer Reise durch Deutschland begriffen war. Von ihm liegen uns folgende Werke vor: The Boston Academy's Collection of church music, The Boston Handel and Haydn society collection of church music und Cantica laudis or the american book of church music. Wenn der Sammler dieser Werke sich nun auch in der Vorrede zu dem Cantica laudis dahin ausspricht, daß die sogenannten Original-Compositionen, mit denen die amerikanischen Sammelwerke angefüllt sind, allein in dem traurigen Zustande des Geschmacks und der musikalischen Kenntnisse oder in egoistischer Eitelkeit und Ignoranz ihre Erklärung finden können, wenn er sich auch gegen das übliche Zurechtmachen weltlicher, oft frivoler, Melodien zu kirchlichen Zwecken erklärt, so thut er doch im Grunde eben nicht viel Anderes. In seinen Sammelwerken finden sich statt der Mozart'schen, Pleyel'schen, Rossini'schen und anderer Fragmente Motive aus Mendelssohn's nicht kirchlichen Werken, aus Schumann'schen und Franz Schubert'schen Liedern, aus Gluck's Opern rc. Was ist denn aber damit gebessert? ist dies wohl etwas Anderes, um so mehr da die Originalcompositionen, welche Mason's Werke enthalten, nicht viel weniger trostlos sind, als die in anderen ähnlichen Sammlungen?

Dennoch kann man Mr. Mason das Verdienst nicht absprechen, daß er in der erwähnten Vorrede wenigstens dem Versuch einer das Bessere anstrebenden Kritik gemacht hat. Es wird dies in Amerika von den hervorragendsten Musikern auch anerkannt, ein Beweis, daß das Bedürfniß nach würdigeren Leistungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik ein sehr fühlbares ist.

Mr. Mason wird aber allem Anscheine nach auf dem einmal betretenen Wege der Reformation weiter zu gehen beabsichtigen. Nach seiner Rückkehr aus Europa will er mit Mr. Georgi F. Root, einem sehr thätigen Musiklehrer und Mitarbeiter am New-York Evangelist, ein Conservatorium für Musik gründen und dabei vorzugsweise die Kirchenmusik pflegen. Möge er in Deutschland eine Kunstanschauung gewonnen haben, die auf amerikanischen Boden verpflanzt gewiß die schönsten Früchte tragen wird. Es steht ihm dort ein weites Feld der segensreichsten Wirksamkeit offen, er kann — wenn er sonst will — durch ein solches Unternehmen sich um die Kunst im höheren Sinne ein großes Verdienst erwerben.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Litolff ist auf einer Kunstreise in Holland begriffen.

Frl. Büry hat von Leipzig aus einen Ausflug nach Bremen gemacht und daselbst sehr gefallen.

Frl. Zerr ist nach London zurückgekehrt und wird dort in Julliens Concerten singen.

Von Paris aus wird eine Sängerin Madame Tedesco bei der großen Oper sehr gerühmt. Sie hat einen vollkommen gleichmäßigen Stimmumfang vom kleinen g bis zum dreigestrichenen c und soll in ihren Contra-alt-Tönen die Alboni bei weitem übertreffen.

Am 20sten November veranstalteten die sieben concessionirten Musikcorps Leipzigs unterstützt von dem Pauliner Gesangsverein im Saale der Centralhalle ein großes gemeinschaftliches Concert unter Leitung des Musikdirectors Fr. Riede. Die Leistungen dieses massenhaften Orchesters waren den Verhältnissen nach gelungen zu nennen, besonders die Ouvertüren zu Olympia und Freischütz und die C-Moll-Symphonie von Beethoven, obgleich namentlich letztere eigentlich vor einem Publikum, das den Hut auf dem Kopfe behält und raucht, nicht erscheinen sollte.

Hr. Musikdirector Riede in Leipzig giebt jetzt allwöchentlich im Saale des Hôtel de Pologne mit seinem Musikcorps musikalische Soiréen, in denen jedesmal eine Symphonie zur Aufführung kommt. Die sehr brave Ausführung der Musikstücke seitens des Orchesters, welche von einem ruhigen und aufmerksamen Publikum dankbar hingenommen wird, verdient Anerkennung. Für die Leipziger Verhältnisse ist es als ein Fortschritt zu betrachten, daß man in diesen Soiréen so anständig ist, den Hut abzunehmen und nur während des zweiten Theiles zu rauchen. Hoffentlich fällt letzteres bald ganz weg.

Neue und neueinstudirte Opern. Auf dem Gute des Herrn zu Puttlitz wurde kürzlich bei Gelegenheit eines Familienfestes Flotow's Rübezahl (Text von Puttlitz) unter Leitung des Componisten von Dilettanten aufgeführt. Später wird diese Oper in geeigneter Umarbeitung auch vor der Oeffentlichkeit erscheinen. Hr. v. Flotow ist nach Wien abgereist, um die Proben seiner neuen Oper „Indra" zu leiten.

In Braunschweig wird eine Oper von der Liedercomponistin Elise Schmezer — Otto der Schütz — vorbereitet.

Die Proben zu Meyerbeers Afrikanerin werden bei der Pariser großen Oper erst im October 1853 beginnen, die Aufführung nicht vor dem April 1854 stattfinden.

Eine komische Oper von Clapisson, les mystères d'Udolphe, ist in Paris glänzend durchgefallen.

Adam's Giralda ist kürzlich in Hamburg mit vielem Beifalle gegeben worden.

Todesfälle. Kapellmeister Hellmesberger in Hannover starb am 12ten November.

In Dresden starb am 16. November plötzlich die k. k. Hofopernsängerin Frl. Vibrans.

Vermischtes.

Reißiger ist zum Ehrenmitgliede der Academie der Tonkunst in Wien ernannt worden.

In Brüssel hat man eine goldene Medaille von 600 Fr. Werth als Preis für die Lösung der Frage ausgesetzt: Welchen Einfluß hatte die morgenländische Musik durch die Kreuzzüge auf die abendländische, und welche Modification hat sie in dieser in Bezug auf Form, sowohl im religiösen, als im bürgerlichen Styl hervorgebracht.

Die Gebrüder Fries aus Schleswig-Holstein haben in Boston einen Mendelssohn-Bartholdy-Quintett-Club begründet, dessen Zweck Weckung des Sinnes für classische Musik ist.

In Cöln hat man den Bau eines neuen Theaters beschlossen, zu welchem bereits 120,000 Thlr. gezeichnet sein sollen.

Die französische Regierung hat das Mitwirken von Kindern auf der Bühne aufs Strengste untersagt.

Den Mitgliedern des Hoftheaters in Cassel ist höheren Orts das Tragen von Schnurr- und anderen Bärten untersagt worden.

Beim Einzug des „Kaisers" Napoleon in Paris zeichneten die große Oper und die komische Oper sich durch geschmackvolle Decorationen aus. Beide hatten an der Rue Lepelletier hart an dem ehemaligen Bureaux des „National" — sonderbare Wechsel des Schicksals — einen reichverzierten Triumph-Baldachin errichtet, worauf sie sich schon den Titel gaben: Académie impériale de musique und Académie impériale de l'Opéra comique.

Eine Serenade, welche bei der Ankunft der Sängerin Sontag in New-York von den Gesangvereinen gebracht werden sollte, wurde durch „Rowdies" (Ruhestörer) die, wie man sagt, von einer gewissen sehr bekannten Persönlichkeit

aus Brodneid dahin befördert worden waren, und welche schon vor Ankunft des Zuges von dem Platze vor ihrem Hôtel Besitz genommen hatten, gestört. Bei der entstehenden Rauferei sollen die Instrumente des Orchesters am übelsten weggekommen sein. Die Sängerin hat sich für diesen ungalanten Empfang an den New-Yorkern gerächt, indem sie ihr angekündigtes erstes Concert wegen „Unwohlsein" weiter hinausschob. Das Concert der Sontag sollte, wie der „Herold" schreibt, eigentlich erst die fashionable Wintersaison einleiten und die vornehme Welt hatte sich in Vorbereitungen überboten, hier in ihrem vollsten Glanz zu erscheinen. (Lit. Corr. v. New-York).

Die Zahl der in New-York anwesenden Virtuosinnen hatte sich durch die Ankunft der eilfjährigen Pariser Violinspielerin Camille Urso wieder um eine vermehrt.

In Brüssel wird jetzt ein stehendes flämisches Theater errichtet, zu dessen Bildung die ersten flämischen Gesellschaften des Landes eingeladen sind.

Die Dichterin von Webers Euryanthe, Helmina v. Chézy, lebt jetzt in der Nähe v. Vevey in der Schweiz, und ist der Erblindung nahe.

Meyerbeer's Prophet ist kürzlich in Paris zum 130sten Mal gegeben worden, wobei die Vorstellung 10,000 Francs eintrug. Die Gesammteinnahme, die er bis jetzt der Pariser Oper gebracht hat, ist 1004000 Francs. Wenn man die Tantième der Pariser Oper nun zu 10 Prozent des Reinertrages rechnet, hat Meyerbeer von Paris allein lediglich für seinen Propheten schon 100,000 Francs bezogen. Die Dresdner Oper hat in 25 Jahren Weber's Freischütz ungefähr nicht öfter gegeben, als die Pariser Oper den Prophet in 3 Jahren. Und was haben diese Vorstellungen dem Componisten eingebracht?

Zur Feier des Namensfestes des Königs von Baiern wurde am 12. October in Regensburg das neuerbaute Theater feierlich eröffnet. Der Baumeister Keim hat seine schwierige Aufgabe mit geringen Mitteln würdig und in anerkennenswerther Weise gelöst und Regensburg besitzt nunmehr ein Theater, das man nach dem Münchener Hoftheater als das erste in Baiern bezeichnet, während die Augsburger noch immer klagen, daß man das ihrige das letzte in Baiern nennen könne. Das Innere des Regensburger Theaters ist edel und wohlgefällig gebaut und entspricht, — ein seltener Fall — allen Anforderungen der Akustik wie einer richtigen symmetrischen Eintheilung. Auch das Aeußere des großen Baues macht einen sehr günstigen Eindruck.

Die Marseillaise des neuen Kaiserthums in Frankreich ist ein noch ungedrucktes Musikstück der Königin Hortense, eine Composition von 1830, die an ihrem Todestage auf dem Theater des Capitol zu Toulouse gespielt wurde. Der Text ist von Belmontet. Der Text ist voll Liebe zum Ruhm, die Composition soll Schwung, heiliges Feuer, „furia francese" haben. Wir werden ja sehen, ob die neue Kaiser-Marseillaise so viele Wirkung in den Gemüthern hervorbringen wird, als die alte republikanische. Wir bezweifeln das sehr stark.

Ueber die Verwickelungen bei der diesjährigen, auf den 1sten November festgesetzten Eröffnung der italienischen Oper in Paris (worüber bereits von A. Gathy in Nr. 17 d. Blattes berichtet wurde) erfährt man sonderbare Dinge. In der „Augsb. Allgem. Zeitung" wird darüber aus Paris Folgendes geschrieben:

Unter der Restauration und der Juliusdynastie hätten die Faubourg's St. Germain, St. Honoré und das Quartier der Chaussée d'Antin, mit einem Worte die ganze fashionable Welt von Paris sich förmlich empört, wenn der 1. October ohne Eröffnung des italienischen Theaters vorübergegangen wäre. So undenkbar es scheinen mag, daß grade das Kaiserreich Paris um die italienische Oper hätte bringen können, so ist es doch Thatsache, daß in der Nähe des, über derlei Fragen entscheidenden Ministers eine förmliche Verschwörung gegen alle und jede Unternehmer der italienischen Oper sich gebildet hatte, eine Verschwörung, an deren Spitze Hr. Romieu, der Director der schönen Künste stand, und deren thätigste Mitglieder Dr. Veron und Hr. Adam waren. Dr. Veron, der ehemalige Director der großen Oper, hat nie aufgehört, dieser Anstalt, mit welcher er so gute Geschäfte gemacht, sei es aus Gewohnheit, sei es aus Dankbarkeit, seine Sympathien und seinen Schutz zu bewahren. Hr. Adam, Director des dritten lyrischen Theaters, findet in dieser Stellung Grund genug, gegen jede unpatriotische Bühne, als eine Versündigung am „Nationalgefühl" und „Nationalgeschmack" zu eifern. Daß Veron und Adam von Hrn. Roqueplan, dem Director der großen Oper, und von manchem reizenden Mitgliede seiner Oper und Balletgesellschaft unterstützt wird, versteht sich von selbst.

Diesen Verschworenen war es nun bis vor Kurzem gelungen, den Abschluß eines Contraktes mit mehreren Gesellschaften, welche zum Betrieb des Theaters Ventadour der Regierung Anträge gemacht hatten, zu hintertreiben. An der Spitze einer beseitigten Gesellschaft stand Hr. Charles Lafitte, an der Spitze einer andern, ebenfalls beseitigten Gesellschaft, standen die Herren Leroy, Chabral u. Comp. Weiß man nun, daß Herr Leroy der Schwiegersohn des Hrn. Delamarre, Directors der „Patrie", ist, der doch ebenfalls einen gewissen Einfluß in der ministeriellen Sphäre übt, so begreift man leicht, welche Thätigkeit die Theilnehmer der bezeichneten Intrigue entfaltet haben müssen, wenn es ihnen gelang, den Sieg über diese Gegner zu erhalten.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

C. Mayer, Op. 163. Deux Pièces de Salon pour le Pianoforte. Cassel, Luckhardt. 20 Sgr.

Die drei Salonstücke heißen: Rêverie-Nocturne, Gage d'amitié und Divertissement. Sie entsprechen ihrem Zwecke, sind in der bekannten Weise des Componisten geschrieben und werden dessen Verehrern daher willkommen sein.

C. Voß, Op. 134. Barcarolle d'Obéron pour Piano variée en style de concert. Offenbach, André. 1 Fl.

— —, Op. 138. Don Juan de W. A. Mozart. Grande Fantaisie de concert pour Piano. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

Hr. Voß hat in diesen beiden neuesten Erzeugnissen seiner Muse die genannten Opernmelodien für seine Verehrer zubereitet, resp. in Zucker eingesotten. Da er gegenwärtig einer der gesuchtesten musikalischen Confiseurs ist, so wird dieses Confect auch seine Abnehmer finden und genossen werden, ehe es altbacken wird.

W. Kuhe, Op. 34. Das Heimweh. Mélodie de Reissiger. Transscription brillante pour le Piano. Offenbach, André. 36 Kr.

— —, Op. 35. Der Jäger. Lied de Spohr. Transscription pour le Piano. Ebend. 36 Kr.

— —, Op. 37. Souvenir de Kücken. Fantaisie sur le deux airs favoris: Schlummerlied u. Der Jäger, pour le Piano. Ebend. 1 Fl.

— —, Op. 39. Marche Bohémienne pour le Piano. Ebend. 45 Kr.

Man sieht, daß in der Fabrik des Hrn. Kuhe fleißig gearbeitet wird. Er schüttelt seine musikalischen Werke aus den Aermeln, wie der Knecht Ruprecht zur Weihnachtszeit die Aepfel und Nüsse, und erfreut somit die kindlichen Gemüther der pianirenden Dilettanten gewiß nicht weniger, als jenes Schreckgespenst. Schade nur, daß sein musikalisches Zuckerbrod zu sehr auf den Hefen sitzen geblieben und daher nicht so gesund und wohlschmeckend ist, als die Aepfel und Nüsse des gefürchteten Weihnachtsmannes.

Fr. Spindler, Op. 26. Jägerlied mit Echo für das Pianoforte. Leipzig, C. F. Kahnt. 15 Ngr.

Der Componist bewährt in diesem Werkchen Geschmack und viel Geschick zu dem leichten Genre der Salonmusik, was wir schon früher mehrfach Gelegenheit hatten anzuerkennen. Er giebt in diesem Jägerliede ein sehr ansprechendes Musikstück, das seiner leichten Ausführbarkeit wegen auch weniger starken Spielern zugänglich ist und daher auch zum Unterricht als angenehme und nützliche Erholung empfohlen werden kann. Die sehr hübsche Ausstattung seitens der Verlagshandlung wollen wir nicht unerwähnt lassen.

Tänze, Märsche.

Edm. Neumann, Op. 33. Spanier-Galopp. Les Espagnoles. Galop brillant pour Piano. Offenbach, André. 27 Kr.

Ein recht hübscher und auch tanzbarer Galopp.

Lieder und Gesänge.

H. M. Schletterer, Op. 3. Drei Lieder von Em. Geibel, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr. (Jede Nummer einzeln 5 Sgr.)

Die drei Lieder sind: Spielmann's Lied, Minneweise und der Hidalgo. Wenn sich in ihnen auch das Streben nach Besserem nicht verkennen läßt, so wird durch dieses jedoch noch wenig erreicht. Wir sind indeß überzeugt, daß der Componist in späteren Werken, vor Allem wenn er sich eine größere Herrschaft über die Form errungen hat, recht Anerkennenswerthes wird leisten können.

A. M. Storch, Op. 91. Zu Ihr. Gedicht von F. X. v. Fialovits, für eine Singstimme mit Begleitung des Violoncell und Pianoforte. Wien, Mechetti. 12½ Ngr. Ausgabe mit Pianoforte allein 10 Ngr.

Ein sehr gewöhnliches, süß sentimentales Lied im Polonaisentact. Freunde der Proch'schen und Krebs'schen Muse werden sich daran erlaben.

D. Bach, Op. 2. Ungewisses Licht. Gedicht von Zedlitz, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Müller. 10 Ngr.

Der geistige Inhalt dieses mit einem sehr schönen Titelblatte versehenen Liedes ist nicht sehr bedeutend, wenn auch die Stimme nicht ohne Sachkenntniß gesetzt ist. Das Pianoforte bewegt sich in ziemlich lebhaften doch hin und wieder etwas ungewandten Figuren.

J. Méhul, Das Lied von der Schwalbe. Deutscher Text von J. Grüner. (Aurora d' Italia e di Germania Nr. 339.) Für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Wien, Mechetti. 15 Kr. C.M.

Ein sehr einfaches Liedchen, dem wir bei aller Pietät ge-

gen den Meister doch irgend eine Bedeutung nicht zuzuerkennen vermögen.

J. Sulzer, Op. 17. Der Wanderer in der Sägemühle. Gedicht von Justinus Kerner, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. 10 Ngr.

— —, Op. 18. Morgenlied. Gedicht von Uhland, für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Ebend. 7½ Ngr.

Beide Lieder erheben sich über die Fluth des gewöhnlichen Salonsingsangs und dürfen daher Sängern mit besserem Geschmacke empfohlen werden. Die Pianofortebegleitung ist nicht uninteressant ohne besondere Schwierigkeiten darzubieten.

Alary, Melodia per Contralto (Nuova Raccolta di Aria) mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.

Aug. Gockel, Op. 33. An Amaranth, von O. v. Redwitz. (Auswahl beliebter Lieder und Gesänge Nr. 124.) Für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

W. Heiser, Op. 29 u. 30. Vier Lieder von Prutz, v. Redwitz und Th. Moore, für eine Singstimme mit Pianoforte. Berlin, Schlesinger. Op. 29. 12½ Sgr., Op. 30. 10 Sgr.

C. Krebs, Op. 170. Gondolier-Lied von Gathy, Kornblumenkranz von Geibel, für eine Singstimme mit Pianoforte. Berlin, Schlesinger. ½ Thlr.

A. Vogel, Morte! — Leblos. (Choix des Romances françaises et d'Ariettes italiennes Nr. 395.) Für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

Diese sämmtlichen Lieder und Gesänge erheben sich wenig oder gar nicht über die gewöhnlichste Mittelmäßigkeit. Die Melodie von Alary ist ein ganz alltägliches, süßlich italienisches Salonstück, das Lied an Amaranth von Gockel zeigt gerade nicht von allzustarker Erfindungsgabe, wenn es auch das beste unter den vorliegenden Erzeugnissen zu nennen ist. Sehr dilettantisch und nichtssagend sind die Lieder von Heiser, die sich nur in den gewöhnlichsten Gemeinplätzen und Phrasen zu ergehen wissen. Das Op. 170 des Hrn. k. sächs. Hofcapellmeisters ist nicht besser und nicht schlechter als seine übrigen unsterblichen Werke — über das „Leblos" des Hrn. A. Vogel wollen wir aber den Mantel christlicher Liebe breiten.

C. Neigebauer, Op. 4. Drei launige Lieder für tiefen Baß mit Pianoforte. Berlin, Schlesinger. 12½ Sgr.

Mit etwas Geschmack vorgetragen werden diese drei kleinen Lieder einen flüchtigen komischen Eindruck machen. Musikalischen Werth können sie nicht beanspruchen.

Nationallieder aller Völker für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. Berlin, Schlesinger. Nr. 19, 37, 38 f, 42, 43 a, à 5 Sgr. Nr. 45, 48 d, à 15 Sgr.

Die vorliegenden Nummern dieser interessanten Sammlung enthalten: Schottisches Brätendentenlied (1651 — 59 in Schottland viel gesungen). Ukränisches Nationallied, Mexikanisches Zigeunerlied, Neugriechisches Nationallied, Magyarisches Volkslied, sieben Czechische Volkslieder und sechs venezianische Canzonetten. Es bieten auch diese Lieder, wie alle Nationalgesänge, ein gewisses Interesse dar, wenn sie auch nicht alle den Anspruch auf wirkliche Schönheit machen können.

H. Neeb, Der treue Walther, von Uhland, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Offenbach, André. 36 Kr.

Das Gedicht Uhlands ist in etwas altmodischer Balladenform musikalisch wiedergegeben. Die Auffassung des Ganzen ist von keiner sehr hohen künstlerischen Bedeutung, doch ist die Singstimme (mehr Alt als Sopran) naturgemäß und sangbar behandelt. Die Pianoforte-Begleitung bewegt sich fast nur in den üblichen Figuren.

C. Wilhelm, Op. 13. Schön ist's am Rhein. Gedicht von K. H. Schnauffer, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Offenbach, André. 27 Kr.

Ein im Volkston recht niedlich gehaltenes Liedchen, das Liebhabern von dergleichen willkommen sein wird. Das Werkchen ist Pischek gewidmet und mit einer recht hübschen und wohlgetroffenen Ansicht von Coblenz und Ehrenbreitenstein geziert.

Fr. Abt, Op. 88. Lebens-Frühling. Gedichte für die Jugend von K. Enslin, fur eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Offenbach, André. Heft 1 und 2. à 54 Kr., compl. 1 Fl. 48 Kr.

Der Componist giebt in diesen beiden Heften ansprechende und dem jugendlichen Alter angemessene Liedchen, welche von der gesangslustigen Jugend gewiß recht gern gesungen werden. Auch als zweckmäßige Uebungen sind diese Lieder zu empfehlen.

Duetts, Terzetts ꝛc.

R. Würst, Op. 23. Vier zweistimmige Lieder von Forck, Müller, Rückert und Ida v. Düringsfeld mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, Schlesinger. ½ Thlr.

Leichte und ansprechende Gesänge mit guter Behandlung der Singstimmen und einfacher aber nicht interesseloser Begleitung.

J. Grüner, Appel au bonheur. Ermunterung. Pour deux Soprani, Contralto et Basso avec ou sans accompagnement du Piano. (Aurora d'Italia e di Germania Nr. 338.) Wien, Mechetti. 30 Kr. C.M.

Ein ansprechender Gesang, brauchbar für häusliche mu-

sittliebende Kreise. Die Pianofortebegleitung ist unbedeutend und unwesentlich und kann nur dazu dienen, die Sänger am Detoniren zu verhindern. Derselbe Gesang ist auch für eine Sopranstimme mit Pianofortebegleitung zu haben.

J. B. H. Bremer, Op. 2. Drei Gedichte von Geibel, Rückert und v. Salis mit holländischer Uebersetzung von A. de Joger, für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Rotterdam, de Vletter. 1 Fl. 40 Kr.

Es verdienen diese einfach gehaltenen Duette zu einer angenehmen Unterhaltung empfohlen zu werden. Die Begleitung ist einfach, aber nicht ohne Interesse.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. **№ 23.** Den 3. December 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ein dritter Ausflug nach Weimar.

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung.)

Indem ich zu einer speciellern Würdigung der Werke von Berlioz übergehe, ist es nothwendig, zuvor jener Ansicht noch etwas ausführlicher zu gedenken, welche bis dahin von Allen mehr oder weniger getheilt, als die richtige betrachtet wurde; es wird sich dadurch der Hauptpunct, auf den es ankommt, das Abweichende meiner neu gewonnenen Anschauung um so deutlicher herausstellen.

Daß Berlioz von Beethoven seinen Ausgangspunct genommen, ergiebt sich schon bei einer flüchtigen Betrachtung seiner Werke. Bei Beethoven aber — es ist dieß jetzt schon so häufig ausgesprochen worden, daß man nur daran zu erinnern braucht — ringt sich im weiteren Fortgang seiner Entwicklung immer mehr die poetische Idee heraus, und tritt dem ausschließlich musikalischen Element gegenüber. Als eine nothwendige Folge dieser Wendung erscheint das Streben nach möglichster Bestimmtheit des Ausdrucks. Deutlich erkennbare Seelenzustände zu zeichnen, wird darum bei ihm später in immer höherem Grade die Aufgabe. — Berlioz nun hat diese Richtung aufgenommen, ist aber einen Schritt weiter gegangen. Wenn bei Beethoven die poetische Idee, so zu sagen, immer noch gebunden erscheint von dem übergreifenden musikalischen Element, so tritt dieselbe bei Berlioz selbstständig hervor, an die Spitze des Werkes, und wird mit deutlich ausgesprochener Absicht als das die gesammte Gestalt bestimmende und bedingende erkannt. Wenn dort die bestimmte Charakterzeichnung häufig auch wieder in der Unbestimmtheit und Allgemeinheit des musikalischen Ausdrucks verschwimmt, so zeigt sich dieselbe hier bis zu einer Höhe gesteigert, daß wir mit Händen zu greifende Gestalten vor uns zu haben meinen, freilich eine kahle Wirklichkeit, ohne poetische Erregung, ohne das innere Leben und Weben der Stimmungen. Nach beiden Seiten ist Berlioz über Beethoven hinausgegangen, er hat nach Seite der poetischen Idee beinahe großartigere Aufgaben sich gestellt, als Jener, er hat die Schärfe der Charakteristik gesteigert bis zu einer kaum zu überbietenden Höhe, aber er hat damit zugleich die Kunstform, die höhere Einheit derselben geopfert, er ist aus dem Reiche der musikalischen Stimmung herausgetreten in eine Sphäre, wo die Musik fast ganz aufhört, er ist fortgegangen bis zu völliger Verneinung des innersten Wesens der Instrumentalmusik. Von wesentlichem Einfluß ist hierbei zugleich sein französisches Naturell gewesen. Die Instrumentalmusik ist vorzugsweise deutsche Kunst; die deutsche Gemüthsleben ist der Boden für dieselbe. Berlioz als Franzose hat

dieses innerste Wesen gänzlich verkannt, er hat nur das Aeußerliche davon in sich aufgenommen, die Erscheinung ohne den inneren belebenden Kern, ohne das, was bei uns jenen Aeußerlichkeiten erst die wahre Bedeutung verleiht. So ist sein gesammtes Kunstschaffen ein Irrthum; er hat jene Bahn, welche Beethoven schon vollständig durchlaufen, bis zu einer Spitze geführt, auf der wir sogleich die Verirrung gewahren, er hat falsche Consequenzen gezogen, ja er hat unsere Kunst häufig zur Carricatur verunstaltet. Mag er daher auch groß und bedeutend im Einzelnen erscheinen, er hat Unmögliches vollbringen wollen. Jemehr er seine Richtung cultivirte, um so mehr erscheint seine Musik aller Innerlichkeit baar. Das Kunstschaffen ist bei ihm Berechnung geworden, das Innerlichste zur nacktesten Aeußerlichkeit. Er hat in seiner schildernden, malenden Richtung der Instrumentalmusik ein Element aufdringen wollen, was der innersten Natur derselben zuwider ist. Er ist nur die Kehrseite von Beethoven. Wenn bei diesem das beschreibende, malende Element ebenfalls in den Vordergrund tritt, so ruht es bei ihm auf der Basis der Empfindung. Hier bei Berlioz ist diese Hauptseite gar nicht erkannt, nur das Aeußere ohne das nothwendig dazu gehörende Innere zur Darstellung gekommen.

Auch wir sind nun zwar immer entschieden für Malerei in der Tonkunst, für Bestimmtheit des Ausdrucks gewesen, auch wir haben eine poetische Idee im Hintergrunde verlangt und die Erläuterung derselben durch ein Programm gestattet, und hätten dem entsprechend jene Richtung zu der unsrigen machen müssen. Wo wir aber im verwandten Sinne uns ausgesprochen haben, geschah es stets mit dem Bewußtsein, daß die Grenzlinie eine sehr feingezogene, leicht zu überschreitende ist. Nicht die Bedeutung jeder einzelnen Note wünschen wir zu wissen, erkennen im Gegentheil nur die nackte Prosa in solchem Verfahren; wir finden einen Hauptreiz der Instrumentalmusik in dem Unbestimmten, und begnügen uns daher mit der Erfassung der Idee im Allgemeinen, während wir das Einzelne dem freien Spiel der Phantasie überlassen. Diese feine Grenzlinie schien bei Berlioz nicht innegehalten; es kam hinzu, daß Lobe gerade die Seite, die wir tadeln, als die wesentliche bezeichnete. Hat doch Lobe immer eine die äußerste Bestimmtheit anstrebende Instrumentalmusik als die wahre bezeichnet, und in diesem Sinne z. B. den als verfehlt zu bezeichnenden Versuch gemacht, die Ouvertüre zum Don Juan Tact für Tact zu erklären, auf diese Weise unsere moderne Instrumentalmusik mit jenen alten Bildern, denen Zettel aus dem Munde gehen, um zu erklären, was sie bedeuten, auf gleiche Linie stellend. Eine solche Vertretung der Berlioz'schen Richtung mußte darum gerade das Entgegengesetzte bewirken, mußte uns Alle in der hier ausgesprochenen Ansicht bestärken, und es war daher kein Wunder, wenn man unter solchen Umständen mit Berlioz fertig zu sein glaubte, wenn man ihn als eine interessante Absonderlichkeit an ihren Ort stellte, wenn man zwar Aufführungen wünschte, oft in der That aber nur, um weitere Bestätigungen des hier Ausgesprochenen zu erhalten.

So kam auch ich mit dieser Ansicht nach Weimar, und hörte zuerst in der Probe die Faustmusik, von der der erste und zweite Theil aufgeführt wurde. Ich hatte keinen Text, und überließ mich daher um so ungestörter dem Eindruck des Ganzen. Die Einleitung ging vorüber, ohne daß mich im Augenblick Etwas besonders gefesselt hätte. Der Bauerntanz unter der Linde erschien als gefälliges Musikstück, wie man es Berlioz in der Regel nicht zutraut, der prächtige Rakoczymarsch interessirte mich als Musikstück an und für sich. Ich fand feine, geistreiche Züge, aber auch Bestätigungen dessen, was ich so eben ausgesprochen habe in den brennenden Farben der Instrumentation, in manchen Schroffheiten und Bizarrerien. In dieser Weise ging die Sache fort bis zum Auftreten des Mephistopheles, dessen bedeutsame, eigenthümliche Zeichnung mich im höheren Grade interessirte. Das Floh- das Rattenlied erschienen äußerst geistreich aufgefaßt. Jetzt wehte mehr und mehr mich eine so poetische, deutsche Atmosphäre an, daß meine Theilnahme außerordentlich wuchs, endlich aber bei dem Chor der Sylphen und Gnomen einen jener schönsten, begeisterten Momente inneren Lebens für mich hervorrief, einen jener Momente, wo sich plötzlich die innerste Tiefe einer bedeutenden Persönlichkeit vor uns entschleiert, hier die Hauptsache, weil nun mit einem Male das Berlioz'sche Wesen vor meinem geistigen Auge stand, und ich damit den Ausgangspunkt für ein sicheres Verständniß gewonnen hatte. Jetzt erkannte ich, wie wir bisher nur die Theile in Händen gehabt hatten, denen das geistige Band noch fehlte. Jetzt erschien auf ein Mal, was bisher an Berlioz störte und den Eingang in seine Werke erschwerte, im rechten Licht. Ich erkannte in ihm eine poetisch schaffende Künstlernatur, begabt mit Größe und Energie der Leidenschaft, ausgezeichnet durch hohe Intelligenz, zugleich beseelt von einer wunderbaren Zartheit, Innigkeit und Schwärmerei; uns nahe verwandt, eine Persönlichkeit, nach dieser Seite hin Lamartine ähnlich, zugleich ein Deutscher, und zugleich auch Franzose, aber keines allein und ausschließlich. Diese Doppelnatur insbesondere war es, welche mir für das Verständniß als

das Wichtigste erschien. Innerlich überwiegend deutsch, ist Berlioz wieder zu sehr Franzose in seiner Ausdrucksweise, in der Art wie er seine Intentionen zur Erscheinung bringt, um vollständig als Einer der Unsrigen zu erscheinen. Ganz deutsch, was hohes, ernstes Kunststreben, poetische Auffassung, was das Schaffen von innen heraus betrifft, fehlt ihm anderseits das deutsche Gemüth in dem specifischen Sinne, in welchem wir diesen Ausdruck gebrauchen. Ist bei uns die Seite der Empfindung die überwiegend hervortretende, so erscheint dieselbe bei Berlioz verdeckt, verschlossen in einer Schale, welche wir erst durchbrechen müssen. Bei dem Deutschen ist das Gemüth der Ausgangspunct, es ist die innere organische Einheit, welche alle anderen Thätigkeiten des Geistes verknüpft, es ist das vorwaltende Vermögen. Bei dem Franzosen erscheint ein gleiches künstlerisches Schaffen zunächst nicht als Aeußerung des Gemüths; Geist, Verstand, eine abstracte, nicht dem Boden des Gefühls unmittelbar entwachsene Thätigkeit der Phantasie treten überwiegend hervor. Bei uns schwimmt die Empfindung, so zu sagen, stets oben auf, sie ist das, womit uns das deutsche Werk zunächst entgegentritt, sie ist zugleich das, was wir demselben vorzugsweise entgegen bringen, hier ruht dieselbe verdeckt im tiefsten Grunde, und ist daher zunächst und ohne tieferes Verständniß fast gar nicht wahrnehmbar.

Erwägen wir jetzt, wie Berlioz vorzugsweise sich auf dem Gebiet der Instrumentalmusik bewegt, in einer Sphäre also, welche specifisch deutsch ist, bedenken wir, wie gerade hier unser innerstes Eigenthum einer fremden Nationalität entsprechend umgestaltet erscheint, so erklärt sich das häufig im ersten Augenblick Abstoßende für uns; wir gewinnen jedoch unter diesem Gesichtspunkt den Eingang, wir lernen das mit uns innerlichst Verwandte in abweichender äußerer Gestaltung, unter großen Verschiedenheiten das Gleichartige erfassen, wir begreifen jene Verschiedenheiten als nothwendige Ausdrucksweisen einer abweichenden Natur, wir gelangen zu der Einsicht, wie wir nicht, unserer Gewohnheit gemäß, unmittelbar mit dem Gefühl herantreten dürfen, nicht sogleich verlangen dürfen, nach dieser Seite hin uns angesprochen zu fühlen, wir gewinnen mit einem Worte den Schlüssel, uns das zu deuten, was auf den ersten Blick äußerlich berechnet, bizarr, seltsam erscheint, und wenn wir auch nicht immer unmittelbar zu sympathisiren vermögen, so sagt uns doch sofort der Verstand, daß hier ebenfalls eine Berechtigung vorhanden ist.

So steht Berlioz vor uns da groß und gewaltig in seiner poetischen Conception, nach dieser Seite hin entschieden deutsch, der Ersten Einer, in der Art aber wie sich dieselbe innerlich in ihm gestaltet, in der Art, wie er sie äußerlich zur Erscheinung bringt, beengt von den Schranken seiner Nationalität, hier zum Theil im Widerstreit mit uns, hier auch zu Zeiten vielleicht auf einen Abweg gerathend. Es ist hier der Ort, jene Fragen aufzuwerfen, auf die schon im Eingange hingedeutet wurde, Fragen, die ich zur Zeit indeß nur aufstellen will, da ich nach so kurzer Bekanntschaft eine Lösung derselben noch nicht unternehmen möchte, um so mehr, da für dieselben die Grundprincipien überhaupt noch nicht ausreichend erfaßt erscheinen. Berlioz ist nicht blos die Kehrseite von Beethoven, es ist nicht Berechnung, was uns im ersten Augenblick als solche erscheint, die Erfindung geht nicht von den Instrumenten aus, wie man immer gesagt hat, es stellt sich lediglich Alles äußerlicher dar, die Empfindung schwimmt nicht so oben auf, wie bei uns; diese etwas herbe, bizarre Weise, diese brennenden Farben der Instrumentation, diese scheinbare Richtung auf Effekt sind der nothwendige Ausdruck französischen Wesens. Ob nun aber dieses Wesen, dieses französische Naturell ausreicht, Kunstwerke im deutschen Sinne auf dem Gebiet der Instrumentalmusik zu schaffen, ich meine, das Höchste innerhalb dieser Sphäre zu erreichen, ob nicht der innersten Natur der Instrumentalmusik doch zu Zeiten zu nahe getreten wird, ob Berlioz auf seinem Wege sich nicht doch zuweilen bis zur Häßlichkeit verirrt — wenn auch nicht in den in Weimar aufgeführten Werken — dieß ist es, was ich im Augenblick zu entscheiden noch nicht wage. So viel ist richtig: die reiche Gefühlswelt wie bei Beethoven ist nicht in dem Grade bei ihm vorhanden. Bei uns ferner, bei Beethoven insbesondere, sind alle Gegensätze geeint durch das innere Band der Empfindung; hier treten sie, für den ersten Blick wenigstens, losgelöst, selbstständig, ohne Vermittlung einander gegenüber; bei Beethoven ist alle Schilderung stets Ausdruck der Empfindung, hier erscheint dieselbe zuweilen so äußerlich, daß ich zweifelhaft gewesen bin, ob befremdliche Leere, wirkliche Inhaltslosigkeit, oder eine Objectivität des Styls vorhanden war, so groß und hoch, daß sie für den Moment noch unfaßbar erschien. Bei Beethoven's Werken endlich vermag sich die Empfindung einem ruhigen, ungestörten Genusse hinzugeben, es ist das ungehemmte Ausströmen derselben, welches wir vor uns haben und die Instrumentation ist der blühende Farbenschmuck für dieselbe, hier werden wir aufgeschreckt, hier ist manches, wenigstens für das deutsche Gefühl Verletzende. Ich habe, wie schon gesagt, diese Fragen hier nur anregen, keineswegs entscheiden wollen. Ausdrücklich aber sei bemerkt, daß dieselben nur dann mit Grund zur Entscheidung gebracht werden können, wenn man über die oben ausgesprochene Hauptbestimmung über

Berlioz im Reinen ist. Nur dann erst hat man ein Recht, über sie zu verhandeln, während man Berlioz entschieden Unrecht thun würde, wenn man sie beantworten wollte, ohne jene ächt künstlerische Seite in ihm anerkannt zu haben. Sei dem aber zur Zeit wie ihm wolle, unter allen Umständen würden wir eine ganz falsche Stellung, Berlioz gegenüber, einnehmen, wenn wir verlangen wollten, daß er vollständig uns angehören solle. Wir lassen die französischen Werke der Poesie und Malerei in ihrer Eigenthümlichkeit gelten; warum deßhalb nicht auch die der Musik, insbesondere, wenn sie, wie im vorliegenden Falle, das bedeutendste sind, was Frankreich in der Neuzeit überhaupt auf musikalischem Gebiet geleistet hat.

Nachdem ich jetzt die allgemeinen Gesichtspunkte festgestellt zu haben glaube, ist es möglich geworden, zur Besprechung des Einzelnen überzugehen. Zur Aufführung kamen im Concert am 20sten November die Symphonie „Romeo und Julie" und, wie schon erwähnt, der erste und zweite Theil der Faustlegende; am folgenden Abend die Oper „Benvenuto Cellini". Es war vortheilhaft für meine Bekanntschaft mit Berlioz' Werken, daß ich zuerst die Faustmusik kennen lernte, und diese genauer, da sie in der Probe, welcher ich beiwohnte, gemacht wurde. Ich habe auch nachher dies Werk als das bedeutendste erkannt, ihm den Vorzug vor der Musik zu Romeo und Julie gegeben, während ich die Oper, so Großartiges sie auch enthält, diesen Schöpfungen gegenüber in die zweite Reihe stellen möchte. Berlioz hat die Musik zu Romeo und Julie mit dem Namen einer „dramatischen Vocal- und Instrumentalsymphonie" bezeichnet, während die zu „Faust's Höllenfahrt" einfach den Titel einer „Legende" führt. Entsteht nun für uns zunächst hier die Frage nach der Kunstform im Allgemeinen, so führt uns die Beantwortung derselben dahin, die geschichtliche Stellung des Tondichters bezeichnen zu können. Es hat seinen guten Grund, wenn bisher Berlioz mit seiner gesammten Thätigkeit als Problem vor uns stand, denn jetzt erst ist der Standpunkt gewonnen, von welchem aus rückwärts die Erklärung seiner Erscheinung möglich ist. Wie Beethoven sich vom Theater abwandte, weil er mit unserer nichtswürdigen Opernwirthschaft nichts mehr zu thun haben wollte, so machte auch Berlioz ähnliche Erfahrungen. Seine erste Oper kam gar nicht zur Aufführung, Cellini aber wurde bald zurückgelegt, und dem Autor alle Hoffnung für Weiteres benommen. Das Gebiet der reinen Instrumentalmusik aber war in der Hauptsache erschöpft; schon Beethoven hatte in der neunten Symphonie den Fingerzeig für die Wendung gegeben, welche jetzt eintreten mußte. Für Berlioz blieb daher nichts übrig, als zunächst in einer Zwittergattung Befriedigung zu suchen. Wie Händel über die Oper seiner Zeit hinaus getrieben wurde, unvermögend aber, das musikalische Drama zu erreichen, zum Oratorium gelangte, so wurde Berlioz, noch nicht vermögend, das Kunstwerk der Zukunft, den Wagner'schen Standpunkt zu erreichen, zu dieser seltsamen, in der Mitte liegenden Form gedrängt. Berlioz erscheint darum als einer der bedeutendsten Vermittler zwischen Beethoven und Wagner, und wenn es nicht zu gewagt erscheint, möchte ich darum die Aufeinanderfolge der Spitzen der neuesten Kunstentwicklung in folgender Reihe darstellen: Beethoven, Schumann, Berlioz, Wagner. Berlioz' Schöpfungen bezeichnen den Drang, aus dem Bisherigen herauszukommen, ohne daß das Ziel in ihnen wirklich ergriffen ist; sie gehören keiner der bisherigen Gattungen ausschließlich an, sie schweifen aus einer in die andere. Romeo und Julie möchte ich am liebsten ein Phantasiestück über Shakespeare's Dichtung nennen, während Faust in seiner Form schon geklärter erscheint, und dem wirklichen musikalischen Drama um Vieles näher steht. Aus der bezeichneten Stellung erklärt sich auch das Formlose in Romeo und Julie, was die Harmonie der einzelnen Hauptbestandtheile, die Zusammenstellung derselben zu einem größeren Ganzen betrifft. Eine unverhältnißmäßig große Einleitung eröffnet das Ganze; ein untergeordnetes Moment, die Erzählung von der Königin Mab tritt, jenen Gesichtspunkt der höheren Einheit festgehalten, störend hervor. Auch in der Faustlegende nimmt der Rakoczymarsch einen unverhältnißmäßig großen Raum ein, was um so mehr in die Wagschaale fällt, da er streng genommen eigentlich gar nicht dahin gehört. Die gewählte Form vermochte keine ausreichende Befriedigung zu gewähren, und überall sehen wir daher die Fesseln derselben zersprengt.

(Schluß folgt.)

Ueber die Aufführung des Tannhäuser.

Eine Mittheilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper vom Dichter und Tonsetzer derselben.

I.

Eine nicht geringe Anzahl von Theatern geht mit dem Vorhaben um, in nächster Zeit meinen „Tannhäuser" zur Aufführung zu bringen. Dieser unerwartete und von mir keineswegs veranlaßte Fall läßt mich zunächst das Hinderliche des Umstandes,

daß ich den Vorbereitungen zu den beabsichtigten Aufführungen nicht persönlich beiwohnen kann, so stark empfinden, daß ich eine Zeitlang sogar im Zweifel war, ob ich meine Zustimmung zu jenen Unternehmungen für jetzt nicht gänzlich versagen sollte. — Wenn das Werk des Künstlers erst da seiner wirklichen Ausführung entgegen geht, wo es zur unmittelbaren Darstellung an die Sinne vorbereitet wird; wenn demnach der dramatische Dichter oder Musiker erst da seine entscheidende Wirksamkeit auszuüben beginnt, wo er seine Absicht den künstlerischen Organen, die sie verwirklichen sollen, zur innigsten Kenntniß zu bringen hat, um, von ihnen vollkommen verstanden, die verständlichste Darstellung durch sie zu ermöglichen: so ist nirgends diese letzte Wirksamkeit ihm unerläßlicher, als bei Werken, bei deren Abfassung von der üblichen Darstellungsweise durch die einzig vorhandenen künstlerischen Organe abgesehen, und für die ihnen nöthige Darstellungsweise dagegen eine bisher noch ungewohnte und unausgebildete Auffassung des Wesens des betreffenden Kunstgenres in das Auge gefaßt worden ist. Niemanden kann dieß klarer geworden sein als mir, und es gehört zu den größten Peinigungen, die ich in neuerer Zeit empfinden mußte, daß ich bei den stattgefundenen einzelnen Versuchen, meine dramatischen Arbeiten aufzuführen, nicht zugegen sein konnte, um über unendlich mannigfaltige Einzelnheiten, aus deren genauer Beachtung erst eine durchaus richtige Auffassung des Ganzen von Seiten der darstellenden Künstler möglich wird, mit den Betreffenden mich zu verständigen.

Wenn nun überwiegende Gründe mir anriethen, dem Versuche weiterer Aufführungen meiner früheren Werke nicht unbedingt hindernd entgegen zu treten, so geschah dieß im Vertrauen darauf, daß es mir gelingen werde, durch schriftliche Mittheilung an die betreffenden Dirigenten und Darsteller die Unmöglichkeit mündlicher und persönlicher Einwirkung nach Kräften auszugleichen. Die Zahl der Theater, die sich mir für den „Tannhäuser" meldeten, hat sich aber kürzlich so ansehnlich vermehrt, daß Privatmittheilungen an jeden einzelnen Dirigenten und Darsteller mir zu einer ermüdenden Last werden müßten, und ich ergreife daher den Ausweg der gegenwärtigen summarischen Mittheilung, die ich in Form einer Broschüre*) zunächst an alle Diejenigen richte, deren Verständnisse und gutem Willen ich mein Werk anzuvertrauen habe.

Die musikalischen Dirigenten unsrer Theater haben sich fast durchgängig gewöhnt, die Scene und die für sie zu treffenden Anordnungen gänzlich ihrer Aufmerksamkeit entzogen sein zu lassen; dem entsprechend beschränken sich unsre Regisseure einzig auf die Scene, mit völligem Außerachtlassen des Orchesters. Aus diesem Uebelstande ergiebt sich die innere Zusammenhangslosigkeit und dramatische Unwirksamkeit unsrer Opernvorstellungen; in ihnen hat sich folgerichtig der Darsteller der Beachtung irgend welchen Zusammenhanges eines Ganzen entwöhnt, und in seiner vereinsamten Stellung dem Publikum gegenüber bis dahin verbildet, wo wir ihn jetzt als absoluten Opernsänger angelangt sehen. Betrachtet der musikalische Dirigent das Orchester als eine Sache ganz für sich, so kann er seinen Maaßstab für das Verständniß desselben nur den Werken der absoluten Instrumentalmusik, der Symphonie, entnehmen, und Alles, was von den Formen dieses Genres abweicht, muß ihm unverständlich bleiben. Das von diesen Formen Abweichende ist aber gerade das, was in seiner besondern Form durch einen Handlungs- oder Gefühlsvorgang auf der Scene bedingt wird, seine Erklärung somit nicht aus der absoluten Instrumentalmusik, sondern eben nur aus jenem scenischen Vorgange finden kann, und der Dirigent, der sich die genaue Beachtung desselben entgehen läßt, wird daher in den betreffenden Stellen nur willkürliche musikalische Züge erkennen, und durch seine willkürliche, rein musikalische Deutung, in der Ausführung sie in Wahrheit auch dazu machen: denn ihm fehlt das Maaß, nach welchem er genau wiederum die rein musikalische Essenz jener Züge zur Darstellung zu bringen hat, er wird somit im Zeitmaaß und Ausdruck sich — vergreifen. Dieser Erfolg genügt, um wiederum den scenischen Dirigenten und Darsteller für das von ihnen Darzustellende der Art zu beirren, daß sie, das Band des dramatischen Zusammenhanges zwischen Scene und Orchester verlierend, und jeden Zusammenhang endlich ganz aufgebend, sich ihrerseits nun zu Willkürlichkeiten anderer Art in der Darstellung veranlaßt fühlen, die in ihrer ganzen wunderlichen Uebereinstimmung die stereotype Convention der modernen Operndarstellung ausmachen.

Es liegt auf der Hand, daß geistvolle dramatische Compositionen auf diese Weise bis zur vollsten Unkenntlichkeit verstümmelt werden müssen; es ist aber auch eben so gewiß, daß selbst die seichtesten modernen italienischen Opern in der Darstellung außerordentlich gewinnen würden, wenn dabei jener Zusammenhang, der selbst in diesen Opern (obgleich nur in den groteskesten Zügen) noch vorhanden ist, zur Geltung käme. Ich erkläre aber, daß eine dramatische

*) Anmerk. der Redaction. Diese Broschüre ist aber weder im Buchhandel vorhanden, noch auch für die Oeffentlichkeit bestimmt. Sie liegt uns vor mit der Erlaubniß ihres Verfassers zu einer theilweisen Mittheilung in dieser Zeitschrift.

Composition wie mein „Tannhäuser", deren einzige Wirkungsmöglichkeit lediglich in jenem Zusammenhange zwischen Scene und Musik beruht, geradesweges umgebracht wird, wenn das von mir gerügte Verfahren der musikalischen und scenischen Dirigenten bei der Darstellung seine Anwendung erhält. Ich ersuche daher die musikalischen Dirigenten, denen Neigung oder Auftrag die Aufgabe zuwies mein Werk aufzuführen, die Partitur zunächst nicht anders zu lesen, als mit der genauesten Beachtung der Dichtung und endlich der besonderen zahlreichen Angaben für die scenische Darstellung. An ihm ist es dann, wenn er die Nothwendigkeit einer sorgfältigen Behandlung der Scene erkennt, den Regisseur von dem ganzen Umfange seiner Aufgabe in Kenntniß zu setzen. Dieser wird seine Aufgabe nur sehr unvollständig aus dem „Buche" allein begreifen lernen; würde dies anders der Fall sein, so müßte dieß nur beweisen, daß die Musik dazu unnöthig und überflüssig war. Die meisten scenischen Angaben sind erst in der Partitur, an den bezüglichen musikalischen Stellen enthalten, und diese hat daher der Regisseur mit Hülfe des Kapellmeisters bis zum genauesten Innehaben kennen zu lernen.

Die nächste Sorge des Regisseurs wird dann sein, sich mit dem Dekorationsmaler in das bestimmteste Einvernehmen zu setzen. Auch dieser geht gemeinhin vom musikalischen und scenischen Dirigenten gänzlich getrennt zu Werke; ihm wird das „Buch" zur Einsicht gegeben, und in diesem beachtet er weiter nichts, als was ihn scheinbar allein angeht, nämlich die eingeklammerten, lediglich nur auf sein Werk bezüglichen Stellen. Im Verlaufe meiner Mittheilung werde ich aber zeigen, wie unerläßlich ein genaues Eingehen auch dieses mitwirkenden Factors auf die innerlichsten Intentionen des ganzen Kunstwerkes ist, und wie nothwendig ich darauf bestehen muß, daß er von vorn herein zur bestimmtesten Kenntniß jener Absichten gelange.

Für ihr Vernehmen mit den Darstellern habe ich den musikalischen Dirigenten und den Regisseur zunächst darauf hinzuweisen, daß nicht eher die sogenannten Gesangsproben beginnen dürfen, als bis zuvor die Dichtung selbst in ihrem ganzen Umfange den Darstellern bekannt geworden ist. Zu diesem Zwecke dürfen wir uns nicht damit begnügen, daß jedem der Mitwirkenden das Buch zur Durchsicht zugesandt wird; wir beabsichtigen ihrerseits keine kritische Kenntniß des Gegenstandes, sondern eine lebendige, künstlerische. Ich muß daher auf eine Zusammenkunft sämmtlicher Darsteller, unter Leitung des Regisseurs und Beiwohnung des Kapellmeisters, dringen, bei welcher die Dichtung auf die Weise, wie dieß beim Schauspiel in Uebung ist, von den einzelnen Darstellern aus ihren Rollen laut gelesen wird; das Chorpersonal möge dieser Lesung ebenfalls zugegen sein, und die Stellen des Chores sind von dem Chordirector selbst oder einem Chorführer vorzutragen. Hierbei ist nun darauf zu achten, daß diese Lesung bereits mit vollem dramatischen Ausdrucke stattzufinden hat, und wenn aus Mangel an Verständniß oder Uebung der richtige, dem Gegenstande als Dichtung genügende Ausdruck nicht sobald zu erzielen ist, diese Probe so oft wiederholt wird, bis der nöthige Ausdruck vermöge des Verständnisses der Situationen, so wie des eigentlichen Organismus der Handlung, gewonnen ist. Diese Forderung an ein modernes Opernpersonal wird, wie sie in der That gänzlich ungewohnt ist, als übertrieben, pedantisch und gewiß ganz unnöthig betrachtet werden: daß ich dieß zu fürchten habe, daraus erhellt aber eben das Klägliche unsrer Opernzustände. Unsre Sänger sind gewöhnt, sich mit dem Wie des Vortrages zu befassen, ehe sie das Was desselben kennen lernen, indem sie die Noten ihrer Gesangspartien sich am Claviere einstudiren, und wenn dies bis zum Auswendigwissen gelungen ist, in einigen Theaterproben, meist erst in der Generalprobe selbst, das dramatische Zusammenspiel sich gerade so finden lassen, wie es die Opernroutine und gewisse stabile Angaben des Regisseurs in Bezug auf Kommen und Gehen mit sich bringen. Daß sie zuerst Darsteller (Schauspieler) zu sein haben, und erst nach genügender Vorbereitung auf ihre Wirksamkeit als solche mit dem gesteigerten musikalischen Ausdrucke der Rede sich befassen dürfen, um nicht von vorn herein den Zweck mit den Mitteln zu verwechseln, dieß kann ihnen allerdings bei dem gegenwärtigen Opernwesen gar nicht mehr einfallen. Ihre Gewohnheit mag auch den Producten der meisten Operncomponisten gegenüber gerechtfertigt erscheinen, nur muß ich erklären, daß mein Werk ein geradeswegs umgekehrtes Verfahren als das gewöhnliche für seine Darstellung erfordert. Derjenige Sänger, der seine „Partie" nicht zuerst als Schauspielrolle der Absicht des Dichters gemäß mit entsprechendem Ausdrucke zu recitiren im Stande ist, wird jedenfalls auch nicht vermögend sein, sie der Absicht des Musikers gemäß zu singen, geschweige denn überhaupt den Charakter darzustellen. Auf dieser meiner Behauptung bestehe ich so fest, und auf die Erfüllung der Bedingung genügender Leseproben halte ich so bestimmt, daß ich gegen diese Forderung meinerseits wiederum den Wunsch, ja den Willen ausdrücke, daß, wenn durch diese Leseproben nicht ein allseitiges Interesse an dem Gegenstande und an dem Unternehmen seiner Darstellung unter den dabei Be-

theiligten erweckt worden ist, mein Werk gänzlich bei Seite gelegt und seine Aufführung unterlassen werde.

Von dem Ergebnisse der Leseproben mache ich somit je nach dem Geiste, in dem sie abgehalten werden, den glücklichen Ausfall alles weiteren Studiums abhängig. In ihnen haben sich Darsteller und Anordner der Darstellung genau und erschöpfend über alles das zu verständigen, was bei dem üblichen Verfahren erst in den letzten Theaterproben nothdürftig berührt wird. Namentlich wird zunächst auch der musikalische Dirigent für seine fernere Aufgabe einen neuen, wesentlich verstärkten Gesichtspunkt gewonnen haben; er wird nun, durch den ersten sinnlichen Eindruck des Ganzen, den ihm das Anhören einer ausdrucksvollen Lesung verschaffte, geleitet, beim ferneren Einstudiren des rein musikalischen Details mit der nöthigen Kenntniß der Absicht des Künstlers zu Werke gehen, über die er ohne dem, auch bei dem redlichsten Eifer für das Vorhaben, dennoch in mannigfachem Zweifel und Irrthum haften dürfte.

In Bezug auf das musikalische Studium mit den Sängern habe ich nun im Allgemeinen folgende Bemerkungen mitzutheilen. In meiner Oper besteht kein Unterschied zwischen sogenannten „declamirten" und „gesungenen" Phrasen, sondern meine Declamation ist zugleich Gesang, und mein Gesang Declamation. Das bestimmte Aufhören des „Gesanges" und das bestimmte Eintreten des sonst üblichen „Recitatives", wodurch in der Oper gewöhnlich die Vortragsweise des Sängers in zwei ganz verschiedene Arten getrennt wird, findet bei mir nicht statt. Das eigentliche italienische Recitativ, in welchem der Componist die Rhythmik des Vortrags fast gänzlich unausgeführt läßt und diese Ausführung dafür dem Gutdünken des Sängers überweist, kenne ich gar nicht; sondern an den Stellen, wo die Dichtung vom erregteren lyrischen Schwunge sich zur bloßen Kundgebung gefühlvoller Rede herab senkt, habe ich mir nie das Recht vergeben, den Vortrag eben so genau wie in den lyrischen Gesangsstellen zu bestimmen. Wer daher diese Stellen mit den gewohnten Recitativen verwechselt, und demzufolge die in ihnen angegebene Rhythmik willkürlich ändert und umformt, der verunstaltet meine Musik ganz ebenso, wie wenn er meiner lyrischen Melodie andere Noten und Harmonien einfügen wollte. Da ich mich durchgängig bemühte, in den hier gemeinten recitativähnlichen Stellen den Vortrag auch rhythmisch genau meiner Absicht des Ausdruckes entsprechend zu bezeichnen, so ersuche ich demnach die Dirigenten und Sänger, zunächst diese Stellen nach der bestimmten Geltung der Noten scharf im Tacte, und in einem dem Charakter der Rede entsprechenden Zeitmaaße auszuführen. Bin ich nun so glücklich, die von mir bezeichnete Vortragsweise von den Sängern als richtig empfunden zu sehen, und ist diese sonach mit Bestimmtheit von ihnen aufgenommen worden, so dringe ich dann endlich auf fast gänzliches Aufgeben der Strenge des eigentlichen musikalischen Tactes, der bis dahin nur ein mechanisches Hülfsmittel zur Verständigung zwischen Componist und Sänger war, mit dem vollkommenen Erreichen dieser Verständigung aber als ein verbrauchtes, unnützes und ferner lästig gewordenes Werkzeug bei Seite zu werfen ist. Der Sänger gebe von da ab, wo er meine Intentionen für den Vortrag bis zum vollsten Mitwissen in sich aufgenommen hat, seiner natürlichen Empfindung, ja selbst der physischen Nothwendigkeit des Athmens bei erregtem Vortrage, durchaus freien Lauf, und je selbstschöpferischer er durch vollste Freiheit des Gefühles werden kann, desto mehr wird er mich zum freudigsten Danke verbinden. Der Dirigent hat dann nur dem Sänger zu folgen, um das Band, das den Vortrag mit der Begleitung des Orchesters verbindet, stets unzerrissen zu bewahren; es wird ihm dies wiederum nur möglich sein, wenn das Orchester selbst zur genauesten Mitkenntniß des Gesangvortrages gebracht wird, was einerseits dadurch, daß in jede Orchesterstimme die Gesangspartie und die Worte mit eingetragen sind, andrerseits aber nur durch genügend zahlreiche Proben vermittelt wird. Das sicherste Zeichen dafür, daß dem Dirigenten die Lösung seiner Aufgabe in diesem Bezuge vollkommen gelungen ist, würde sein, wenn schließlich bei der Aufführung seine leitende Thätigkeit fast gar nicht mehr äußerlich zu bemerken wäre. (Daß die hiermit von mir bezeichnete Vortragsweise, dieses Höchste des Erreichbaren für den künstlerischen Vortrag überhaupt, nicht zu verwechseln sei mit der sonst üblichen, nach welcher der Dirigent dann am tauglichsten erfunden wird, wenn er seine Intelligenz und praktische Geschicklichkeit einzig den willkürlichen Launen unsrer Primadonnen als behutsam nachschleichender Diener zu Gebote stellt, habe ich wohl nicht erst zu erwähnen: hier ist er nothgedrungener Bemäntler empörender Unschicklichkeiten, dort hingegen mitschöpferischer Künstler.)

Kleine Zeitung.

Leipzig. Sechstes Abonnementconcert am 11ten November. Ouvertüre zu Iphigenie von Gluck. Scene und Arie von C. M. v. Weber (in Lodoiska eingelegt) gesungen von Frl. Agnes Büry; Adagio für die Violine von L.

Spohr, vorgetragen von Hrn. Hofkapellmstr. August Pott aus Oldenburg; Siciliana von Pergolese, gesungen von Frl. Büry. Concert für Violine (No. 4) componirt und vorgetragen von Hrn. Pott. Sinfonia eroica von Beethoven. — Die Arie von Weber ist ein ziemlich unbedeutendes Werk, das namentlich gegen das Ende hin aus lauter Floskeln besteht, und Frl. Büry vermochte deßhalb auch nicht viel daraus zu machen. Weit vorzüglicher gelang ihr die Siciliana von Pergolese. In Hrn. Pott lernten wir einen ganz vorzüglichen, aus der Spohr'schen Schule hervorgegangenen Violinspieler kennen. Voller, schöner Ton, Glätte, Sauberkeit, Accuratesse, ruhige Beherrschung zeichnen sein Spiel aus. Es macht dasselbe den Eindruck der Gediegenheit der Schule, aus der Hr. Pott hervorgegangen, und nur eine gewisse Weichheit, die an das Sentimentale streift, hat uns weniger angesprochen. — Wie wir hören, wird diesen Winter eine Symphonie des Hrn. Pott hier zur Aufführung kommen. Wir werden alsdann Gelegenheit haben, ihn auch als Componisten näher kennen zu lernen, was durch das Concertino allein noch nicht ausreichend geschehen konnte.

Erstes Concert des Musikvereins Euterpe am 16ten November. Ouvertüre zu dem Wasserträger; Arie aus Fidelio, gesungen von Frl. Ida Buck; Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester von Beethoven, vorgetragen von Frl. Marie Wieck, die Chöre von dem Gesangverein Ossian; Lieder am Pianoforte: Das blaue Auge, von Riccius, Er ist gekommen, von R. Franz, Die Else, von Rietz, ges. von Frl. Buck; Phantasie für Pianoforte über Motive aus der Oper Lucrezia Borgia von L. v. Meyer, vorgetr. von Frl. Marie Wieck. Zweiter Theil: Symphonie in C-Dur von Fr. Schubert. Frl. Marie Wieck's Spiel war es, was dieses Concert vor Allem interessant machte. Ihr Vortrag der Beethoven'schen Phantasie ließ in technischer Beziehung nichts zu wünschen übrig, geistig befriedigte derselbe weniger. In der Phantasie von L. v. Meyer (beiläufig eine höchst miserabele und langweilige Composition, die wir recht sehr gern vermißt hätten) konnte Frl. Wieck ihre glänzende Virtuosität im vollsten Maaße zur Geltung bringen. Die Chorpartie in der Beethoven'schen Phantasie, vom Gesangverein Ossian ausgeführt, ließ Manches zu wünschen übrig, und trotz der äußerst discreten Orchesterbegleitung hörte man oft wenig davon — namentlich in den Frauenstimmen. War der Chor zu schwach oder wagte man sich nicht heraus? wir wollen das dahingestellt sein lassen. Ueber die Sologesangsvorträge des Frl. Buck läßt sich nur das wiederholen, was schon öfter in diesen Bl. über dieselben gesagt wurde. Der Fidelio-Arie ist die Sängerin in keiner Weise gewachsen, wenn man auch die sichtliche Mühe, mit der sie diese schwierige Aufgabe zu lösen suchte, nicht verkennen kann. Ueber den Vortrag der Lieder wollen wir lieber schweigen und nur bemerken, daß der lebhafte Applaus nach der Else von Rietz wohl mehr der Composition als der Sängerin galt. Die beiden Orchesterwerke wurden in befriedigender Weise vorgeführt.

Siebentes Abonnementconcert am 25sten Novbr. Symphonie von Ferd. Kufferath; Scene und Arie mit obligater Violine von Mozart, vorgetr. von Frl. Büry und Hrn. CM. David; Concert für Pianoforte in C-Moll von Beethoven, vorgetr. von Frl. Emma v. Staudach aus Wien. Zweiter Theil: Ouvertüre „die Hebriden" von Mendelssohn; Introduction und Variationen für das Pianoforte über ein Thema aus Elisir d'amore von Thalberg, vorgetr. von Frl. v. Staudach; Lieder, gesungen von Frl. Büry; Ouvertüre zur Oper „der Freischütz". — Mit Aufführung der Kufferath'schen Symphonie hatte man keinen glücklichen Griff gethan. Einige wenige gelungene Stellen können bei einer Symphonie nicht für das übrige Verfehlte entschädigen. Die Hauptfehler des Werkes sind: Mangel an gesunden Gedanken, Schwulst, überladene, dicke Instrumentirung, Zopf gepaart mit Trivialität. Es drängten sich uns beim Anhören dieser Symphonie wieder verschiedene Fragen auf, die zu erörtern hier aber nicht der Ort ist. — Frl. v. Staudach zeigte sich als eine Pianistin mit tüchtiger Fertigkeit, aber sehr trocknem und sprödem Anschlage. Die geistigen Mittel der jungen Dame schienen dem Beethoven'schen Concerte nicht recht gewachsen zu sein. In der Thalberg'schen Composition fand sie Gelegenheit, ihre technische Ausbildung zu bethätigen. — Frl. Büry's Gesang fand wieder gerechte Anerkennung. Es wäre jedoch zu wünschen, daß diese Sängerin etwas mehr Rücksicht auf die Textaussprache nehme, damit nicht Worte herauskommen, wie „berachen" anstatt „brechen" 2c., vor Allem aber sich vor der Angewöhnung des leidigen Tremolirens hüte.

Berlin. Unter dem Titel „Cäcilia" giebt der Musikdirector Otto Braune, eine Sammlung bisher ungedruckter Kirchencompositionen der italienischen Schule aus dem 16—18ten Jahrhundert in Partitur und Singstimmen auf Subscription in seinem eigenen Verlage heraus, die sich wegen ihres inneren musikalischen Werthes, ihrer ungemeinen Billigkeit und schönen Ausstattung selbst empfiehlt; doch glauben wir sowohl der Kunst, als auch allen Gesangvereinen 2c. die sich mit ernster und classischer Musik beschäftigen und von dieser Sammlung noch keine Kenntniß haben, einen Dienst zu erweisen, wenn wir sie auf dieses Unternehmen aufmerksam machen, und noch Folgendes hinzufügen: Die Sammlung enthält nur vier-, nicht mehrstimmigere, Compositionen berühmter Meister, die sich sowohl zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste, als auch zur Veredlung des leider jetzt sehr verflachten Geschmacks ganz besonders eignen. Die Partitur und die einzelnen Singstimmen, welche letztere, mit Ausnahme der Bässe im Violinschlüssel stehen und von denen jede beliebige Anzahl abgelassen wird, sind auf schönem weißen Notenschreibpapier gedruckt und so eingerichtet, daß bei den Musikstücken, die keinen deutschen Text haben, so viel Raum gelassen ist, daß solcher bequem untergelegt werden kann. Der Herausgeber hat ein besonderes Augenmerk auf den Umfang der Singstimme gerichtet, so daß z. B. die Soprane selten über das System hinaus gehen, und somit diese

Musikstücke für Knabenstimmen besonders passend erscheinen. Im gleichen Verhältniß stehen Alt, Tenor und Baß. Um auch weniger Bemittelten die Anschaffung zu erleichtern, ist der Preis pro Bogen auf 2½ Sgr. festgestellt. Alle 2 Monat erscheint eine, ein für sich abgeschlossenes Ganze bildende Lieferung, deren sechs einen Jahrgang ausmachen. Die bisher erschienenen drei Lieferungen enthalten: Lieferung I: Missa von Scarlatti und Ave Maria von Arcadelt. Lieferung II: Christus factus est von Fioroni. Media nocte von Perez. Tu es sacerdos von L. Leo und Qui tollis peccata von Durante. Lieferung III: Crucifixus von Bertoni und Psalm 147 von Caldara. Beide letzteren Lieferungen haben lateinischen und deutschen Text. Die folgenden Lieferungen enthalten Compositionen von Bernabei, Carapella, Casoti, Corsi, Jomelli, Orlando di Lasso, Martini, Sarti, Valotti, Zingarelli ꝛc. Subscriptionen sind an den Herausgeber (den königl. Musikdirector Braune zu Berlin, Heilige Geiststraße No. 51) direct zu richten.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frl. Westerstrand ist in Hamburg in einem Concerte aufgetreten, hat aber dort noch weniger als in Leipzig gefallen.

Der Posaunist Nabich in Weimar hat eine Einladung erhalten, am 21sten December in den philharmonischem Concerte in Liverpool aufzutreten. Er beabsichtigt bei dieser Gelegenheit noch andere Städte Englands zu besuchen.

Der Violoncellist Coßmann in Weimar beabsichtigt eine Kunstreise nach Paris zu unternehmen.

Frl. Falconi hat im Verein mit der Hofkapelle in München ein Concert im k. Odeon gegeben.

Frl. Anna Kreyßel aus Dresden, Schülerin der Frau Börner-Sandrini, welche bereits in Dresden in einer Reihe von Concerten ihre musikalische Befähigung als Sängerin dargethan hat und wiederholt mit Beifall aufgetreten ist, hat in Prag, wohin sie zum Concert des Cäcilienvereines eingeladen war, außerordentlich gefallen. Sie sang die Arie aus dem „Barbier" und die Sopransoli in der „Meeresphantasie" von Lengerke, componirt von Sobolewsky. Ihre Stimme ist frisch und kräftig, Fleiß und Anlage sind unverkennbar, womit ein ansprechendes Aeußere sich verbindet, um sie allenthalben zu einer willkommenen Erscheinung zu machen. Man hofft, Frl. Kreyßel, die nebenbei auch sehr gute Harfenspielerin ist, (eine Schülerin der Frl. v. Winkel in Dresden), für Prag gewinnen zu können.

Musikfeste, Aufführungen. Schumann's Pilgerfahrt der Rose wird demnächst in Chemnitz von dem dortigen Singverein aufgeführt werden.

Neue und neueinstudirte Opern. Eine neue Oper: „Flucht und Gefahr" von dem dänischen Componisten Henrik Runge ist in Kopenhagen zwanzig Mal hintereinander mit großem Beifall gegeben worden.

Dem Vernehmen nach hat J. Rietz eine neue Oper unter der Feder. Dieselbe heißt: „die Geisterbräute," der Text ist von Moritz Horn.

Musikdirector Sauve hat bereits den Text zu Boisselot's Oper: Ne touchez pas la reine unter dem im Deutschen schlecht klingenden wörtlich übersetzten Titel: „Berührt die Königin nicht" noch einmal componirt. Die Oper wird in Chemnitz zur Aufführung kommen.

„Die schöne Gascognerin" heißt eine komische Oper von August Schäffer — dem Componisten des Polkaständchens, des feinen Wilhelm ꝛc. — welche im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater sehr gefallen hat.

Auszeichnungen, Beförderungen. Dem, in München jetzt lebenden Maler A. Kreling aus Osnabrück wurde im Auftrag des Königs von Hannover die große goldene Ehrenmedaille für Kunst und Wissenschaft überreicht in Anerkennung des von Kreling meisterhaft ausgeführten Deckengemäldes in Oel im neuen Theater zu Hannover. Diese Auszeichnung ist um so bemerkenswerther, als Kreling, außer Marschner, bis jetzt der einzige hannoversche Künstler ist, welcher derselben gewürdigt wurde.

Todesfälle. In der Nacht vom 27sten auf den 28sten November starb hier die frühere Concertsängerin und spätere Lehrerin des Gesanges am Conservatorium Frau Bünau-Grabau.

Die Dresdner Hofcapelle hat eins ihrer ältesten und verdienstvollsten Mitglieder, den Kammermusikus Fürstenau am 18ten November durch den Tod verloren. Rühmlichst bekannt als Flötist und Componist, Vater und Lehrer einer Reihe talentvoller Musiker, war er namentlich als Zeitgenosse und Freund C. M. v. Weber's bekannt. Er hatte ihn auf seiner Reise nach England begleitet und war Zeuge seiner letzten Stunden in London. Fürstenau stand in allgemeiner Achtung, die man seinem Verdienst mit Recht gezollt hat. Er hinterläßt in seinen Söhnen würdige Nachfolger und ausübende Künstler, namentlich auf der Flöte.

Ebendaselbst starb am 22sten November der Hoforganist A. Alexander Klengel, geb. am 29sten Januar 1783.

Literarische Notizen. Johanna Kinkel — als Componistin unter dem Namen J. Matthieux bekannt — hat „Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht" veröffentlicht, welche in geistreicher Weise die musikalische Pädagogik überhaupt besprechen. Sie dringen auf genauere Kenntniß der Musikgeschichte und geben einen Versuch, die Harmonielehre populär zu behandeln, ein Verfahren, welches an W. Heinse's geistvolle Personification der Töne und Accorde erinnert.

Vermischtes.

Frau Birch-Pfeiffer ist in Coburg angekommen, und in der herzogl. Residenz abgestiegen, um, wie man sagt, dem Herzoge ein Libretto zu einer neuen Oper zu schreiben. Die ungünstige Aufnahme der herzoglichen Opern werden dem Arrangeur derselben, Hrn. Lampert in Gotha, zugeschrieben.

Diesen Winter werden in Gotha die neue Oper „Lanval" von dem dort wohnenden Musikdirector Wandersleb, und das dramatische Oratorium „Petrus" von A. Späth zur Aufführung kommen.

Mit dem englischen Schiffe „Berkshire" ist am 29sten Juni eine vollständige chinesische Theater-Einrichtung, sammt Schauspielern und Musikanten — im Ganzen 123 Personen — von China nach Californien abgegangen. Die Unternehmer, einheimische Kaufleute aus Canton, haben für Fracht, Schiffseinrichtung und Passagiergeld allein 2000 Pfd. Sterling bezahlt. Die Auswanderung der Chinesen nach Californien ist bereits so stark, daß dieses Unternehmen sich zu rentiren verspricht. „Westwärts zieht die Weltgeschichte", aber „ostwärts" zieht die Cultur des himmlischen Reichs der Mitte. Auch hier müssen die Chinesen etwas Besonderes haben, das ihren retrograden Bewegungen übrigens durchaus entspricht. Vielleicht erhalten wir noch ein chinesisches Theater nach Europa. Der Anfang ist bereits mit dem chinesischen Salon des Hrn. Chung-Atai gemacht, der gegenwärtig in Dresden residirt. Ein chinesisches Theater in Deutschland dürfte übrigens mehr Interesse erwecken, als manche deutsche Bühne, auf der es „chinesisch" zugeht.

Während des Octoberfestes in München war das Hoftheater sehr ergiebig an Opern. Es wurde täglich gespielt vor einem mächtigen Andrang von Fremden und Einheimischen. Der erste Sonntag brachte den „verlornen Sohn", der zweite schloß mit dem „Propheten". Zwischen diesem echt Pariser Rahmen war Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum und Mozarts „Figaro" eingeschlossen. Dazu kam noch die neu einstudirte Oper Nabucodonozor von Verdi, die anderwärts in Deutschland, namentlich in Dresden, durchfiel, in München aber Glück zu machen schien. Doch findet man auch dort das Libretto zum Sterben langweilig, und der große Beifall des Publikums galt wohl theils nur den trefflichen Leistungen der Sänger und Sängerinnen, theils ist er auf Rechnung der Wirkungen des „Octoberfestes" zu schreiben.

Die Anwesenheit des Generals und Directors der kaiserl. russischen Hofsängerkapelle, v. Lwoff in Wien, verschaffte den Wienern Gelegenheit, sein „Stabat Mater", das unlängst in Stuttgart unter der persönlichen Leitung des Componisten mit Erfolg aufgeführt wurde, zum Vortheil des Tonkünstler-Pensionsinstituts am 24sten October zu hören. Die Solopartien waren in den Händen von Ander, Staudigl und Draxler, die Leitung des Chors und Orchesters hatte der Hofkapellmeister Aßmeyer übernommen.

Mit dem 1sten November haben die großen Abonnement-Concerte im Saale des königl. Odeon's zu München wiederum ihren Anfang genommen. Der Abonnementspreis, den früher 2 Gulden für 4 Concerte betrug, ist jetzt auf einen Kronenthaler (1½ Rthlr.) erhöht worden. Im Verhältniß zu dem Inhalt und der Ausführung dieser Concerte und im Vergleich mit anderen Concertabonnements, ist dieses erhöhte Abonnement noch immer sehr gering. Die Begründung, welche von Seiten der Akademie über diese Preiserhöhung gegeben wurde, ist interessant. Sie gesteht aufrichtig einen Mangel der bisherigen Odeons-Concerte ein, den das musikalische Publikum schon lange schmerzlich empfunden habe. Es wird im Programm ausgesprochen, daß fernerhin, um die Concerte auf der Höhe ihrer Geltung zu erhalten, und den Anforderungen der Zeit Genüge zu leisten, öfters große neuere Compositionen, Oratorien und ähnliche Tonwerke zur Aufführung gebracht werden sollen, was beim Aufwand größerer Mittel auch eine entsprechende Preiserhöhung erheische. Bisher sind in München nur äußerst selten moderne Compositionen aufgeführt worden, und der Chorgesang war gänzlich von den Odeonsconcerten ausgeschlossen. Schumann, Gade sind fast ganz unbekannt und von „Wagner" wurde noch kein Ton in München gehört!" Insofern ist die diesjährige Concertsaison für München epochemachend. Das 1ste Concert wurde mit Richard Wagner's Ouvertüre zum Tannhäuser eröffnet. Der Theaterintendant, Dingelstedt, der für die 1ste Aufführung des Wagner'schen Lohengrin zu Weimar einen Prolog gedichtet und persönlich vorgetragen, und während der Zeit seiner Wirksamkeit in München so viel Neues und Schönes geboten hat, wird, wie man hofft, im Verlauf dieses Winters auch eine Oper von Wagner zur Aufführung bringen.

Im zweiten Odeons-Concerte in München kam die neueste, achte Symphonie von Franz Lachner, zur Aufführung, welche auch in Wien mit Beifall vom Componisten selbst aufgeführt worden war, um dieselbe Zeit, als man ihn für Wien gewinnen wollte. Die Münchener Kritik nennt die Symphonie „eine verhaltene Oper", die, aus unbekannten Gründen, in einer Symphonie sich Luft gemacht hat!" Es soll viel französische Luft in der Composition wehen. Von Mendelssohn kam in demselben Concerte zum ersten Male das Finale aus Loreley zur Aufführung. Man vermißte den dramatischen Nerv und fand, daß die Composition zu sehr an das oratorienhafte streife. Den Schluß machte die dritte Leonoren-Ouvertüre von Beethoven. Trotz der etwas alten Programme sind offenbar diese Concerte die erste musikalische Macht für Süddeutschland geworden, da Stuttgart, Carlsruhe, Darmstadt, Augsburg, ꝛc. Aehnliches nicht aufzuweisen haben. Das Concertwesen befindet sich in letzteren Residenzen noch immer in einem Zustand beneidenswerther Naivetät, von dem man in Norddeutschland kaum eine Ahnung hat. — In München hat die Aufführung von Schiller's Turandot mit Musik von Vincenz Lachner, am 12ten November außerordentlich gefallen. Die Ausstattung war ebenso prachtvoll, als man die

Ouvertüre und Zwischenakte reizend und charakteristisch fand. Auf das Münchner Urtheil ist jedoch darin nicht viel zu geben, weil sie zu specifische Lachnerianer sind, um unbefangen urtheilen zu können. Am 21sten November kam als Novität die Oper: „Der Traum einer Sommernacht" von Ambr. Thomas zur Aufführung. Für den 28sten November den Geburtstag des Königs, war des Sophokles König Oedipus, mit Musik von Franz Lachner gewählt.

Eine Sitzung des Theater-Comité's in Cöln beschloß kürzlich den Bau eines neuen Theaters auf dem Heumarkt, und brachte gleich am andern Tage die Zeichnungen auf die Hälfte des erforderlichen Capitals, von 120000 Thalern.

H. v. Kleist's Schauspiel, Prinz Friedrich v. Homburg, ist in Dresden wiederholt zur Aufführung gekommen. H. Marschner hat dazu Ouvertüre und Zwischen-Acte componirt, die Musik ist aber höchst oberflächlich gehalten. Das zweite Motiv der Ouvertüre ist dem aus der Ouvertüre zu Hans Heiling beinahe wörtlich abgeschrieben. Es scheint eine Dutzendarbeit zu sein, wie Marschner sie zuweilen liebt.

Wir gedachten vor einiger Zeit schon der Fürstin Marietta Piccolomini in Rom, welche Beruf oder Eitelkeit unwiderstehlich auf die Bretter trieb, die die Welt bedeuten. Sie folgt, trotz aller Anstrengungen ihrer Familie, unwiderstehlich den Reizungen des Ruhms. Wiewohl ihre Eltern sich jetzt darüber beruhigt zu haben scheinen, die Tochter auf der Bühne zu sehen, so können es doch mehrere Verwandte, natürlich auch der Cardinal Piccolomini, nicht über's Herz bringen, ihr Blut dem Beifall der Menge preisgegeben zu sehen. Ein Oheim hat sich jetzt bereit erklärt, die Mitgift der Marietta um 10000 Scudi zu erhöhen, wenn sie die eingeschlagene Künstlerlaufbahn wieder verlassen wolle. Vergebens — sie antwortete, sie würde sterben, wenn sie nicht mehr singen dürfte! Am 9ten November erntete sie wieder endlosen Beifall in Donizetti's Oper Don Pasquale. Diese romanhafte Familien- und Künstlergeschichte fängt an, auch außerhalb Italiens Aufmerksamkeit zu erregen.

Hector Berlioz ist beauftragt, zur Kaiserkrönung in Paris (Anfang December) in der Notre-Dame-Kirche sein dazu componirtes „Te Deum du Sacre de Napoléon III." zu dirigiren.

Mehrere Blätter hatten sonderbarerweise die Nachricht verbreitet, daß man das neue Theater in Hannover nach der ersten Aufführung habe schließen müssen, weil die innere Einrichtung unzweckmäßig sei. Bekanntlich haben aber die Vorstellungen bis jetzt ununterbrochen stattgefunden und die Zweckmäßigkeit des Gebäudes ist sogar einer der Hauptvorzüge des neuen Theaters. Die Ausbrütung dieser Zeitungsente ist daher ein unbegreifliches Naturereigniß.

Im großen Theater della Pergola in Florenz spielt und tanzt jetzt die bekannte Amerikanerin Maywood in dem Ballet: „Il sogno di un alchimiska", das Göthe's Faust entlehnt ist. (Musik unbekannt). Ballet und Tänzerin geben allabendlich ein überfülltes Haus. Man braucht nicht nach Italien zu gehen, um zu erfahren, daß ein Ballet mehr macht als die beste Oper.

In Paris beginnt schon die Aera der kaiserlichen Manieren. Kein orientalischer Fürst hat eine so freigebige Hand, wie Louis Napoleon, schreibt Jules Lecomte der Indépendance Belge. Nur der Czaar oder ein Scribe'scher Held der komischen Oper könnte noch Gratificationen austheilen, wie sie der „Kaiser" an die Personen ausgetheilt hat, die bei dem neulichen sehr solennen, aber sehr langweiligen Huldigungsabend der großen Oper mitgewirkt haben. Aber auch hierbei war die Vertheilung der Güter eine ungleiche, um nicht zu sagen ungerechte. Der „Poet" erhielt nur eine goldene Tabatière von 5- bis 600 Fr. an Werth, der Componist der Cantate, Massé, einen Brillantring im Werth von 2000 Fr., und der Director, Roqueplan, eine prächtige goldene Dose mit Portrait in Diamanten, im Werth von 4000 Fr. Und was wäre doch seine Festcantate ohne „Poeten"! Die Tänzerin Cerrito erhielt den höchsten Preis, eine Broche von 5000 Fr. an Werth! Die Beine werden doch immer am Besten bezahlt. Roger bekam eine Diamantnadel für 1200 Fr., Mad. Tedesco ein Armband für 3000 Fr. Niemand ward vergessen, und die Präsente belaufen sich im Ganzen auf 40,000 Fr. Da lohnt es sich doch noch der Mühe, Festcantaten aufzuführen! Den Herren wurden die Geschenke vom Ceremonienmeister Feuillet de Conches, den Damen von dem Marquis v. Toulongeon, Ordonnanz-Officier und Jagd-Capitain, überbracht.

Wagner's „Tannhäuser" soll nun auch in Prag an die Reihe kommen. Der Prager Regisseur war bei der Aufführung in Dresden gegenwärtig, um die musterhafte Inscenesetzung kennen zu lernen.

Ole Bull hat kürzlich zu Philadelphia den Eid als Bürger der nordamerikanischen Republik geschworen. Ob er sich als solcher auch noch „Ritter des Vasa-Ordens mit Brillanten" nennen wird?

Spohr wünschte gern bei der neulichen Aufführung seines Faust in Weimar zugegen zu sein, erhielt aber vom Kurfürsten nicht einmal einen Urlaub von zwei Tagen.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen ꝛc.

F. G. Klauer, Tempelklänge. Eine Sammlung von leicht ausführbaren Motetten, Hymnen, Cantaten und anderen geistlichen Gesängen zu sämmtlichen hohen Festtagen so wie zu allen anderen kirchlichen Gelegenheiten, für gemischten Chor. Zum Gebrauche für kirchliche Sängerchöre, Singvereine, Schulanstalten ꝛc. 2tes Heft. Eisleben, Kuhnt. Partitur und Stimmen 20 Sgr., die Stimmen allein 15 Sgr., jede Stimme einzeln 3¾ Sgr., die Partitur allein 7½ Sgr.

Schon bei Erscheinen des ersten Heftes dieser Sammlung haben wir uns anerkennend über dieselbe ausgesprochen, und wir können auch dieses zweite Heft angelegentlich empfehlen.

F. W. Jähns, Op. 40. Ave Regina für gemischten Chor. Dresden, Brauer. 15 Ngr.

Eine kirchlichen, wie weltlichen Gesangchören sehr zu empfehlende Composition, in welcher neben einer geschickten Handhabung der Mittel und eines größtentheils richtigen Treffens des kirchlichen Tones das melodische Element sehr zur Geltung kommt. Die ungezwungene und natürliche Stimmenführung macht das Werk den verschiedenen Gesangschören leicht zugänglich; es werden diese in diesem Werke ein sehr belohnendes Stück finden.

Für die Orgel.

E. Hentschel, Evangelisches Choralbuch, enthaltend eine Auswahl von 210 der gangbarsten Kirchenmelodien mit vielen Varianten. Vierstimmig für die Orgel gesetzt und mit Zwischenspielen versehen. Dritte vermehrte und umgearbeitete Auflage. 1stes Heft. Leipzig, Merseburger. 15 Sgr.

Dieses mit vieler Sachkenntniß geordnete und bearbeitete Choralbuch hat mit Recht eine so allgemeine Anerkennung gefunden, daß in nicht zu langer Zeit zwei Auflagen davon vergriffen wurden. Es enthält dieses erste Heft 56 Choralmelodien; die mit äußerster Sorgfalt gegebenen Varianten werden für jeden Sachverständigen von Interesse sein. Das ganze Werk wird aus vier Heften bestehen und schon im nächsten Monate vollendet sein.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

F. Liszt, Elégie sur des motifs du Prince Louis de Prusse pour le Piano. Berlin, Schlesinger. ⅔ Thlr.

— —, Ab-Irato. Etude de Perfectionement de la méthode des méthodes pour le Piano. Ebend. ½ Thlr.

Es sind dies neue, vom Componisten selbst umgearbeitete und verbesserte Ausgaben der bekannten Liszt'schen Werke, welche wir den Freunden und Verehrern Liszt's angelegentlich empfehlen. Die äußere Ausstattung derselben ist sehr geschmackvoll.

J. C. Eschmann, Op. 13. Concert-Etüde für das Pianoforte. Cassel, Luckhardt. 22½ Sgr.

— — —, Op. 14. Frühlingsblüthen. Acht kürzere und leichtere Phantasiestücke für das Pianoforte. Ebend. 1stes Heft 22½ Sgr., 2tes Heft 17½ Sgr., 3tes Heft 15 Sgr.

— — —, Op. 15. Lyrische Blätter für das Pianoforte. Zweite Sammlung. Ebend. Heft 1. 20 Sgr., Heft 2. 17½ Sgr.

— — —, Op. 17. Lebensbilder. Zwölf lyrische Tonstücke für das Pianoforte. Ebend. 2½ Thlr.

Aug. Horn, Op. 5. Vier Charakterstücke für das Pianoforte. Cassel, Luckhardt. 22½ Sgr.

Lieder und Gesänge.

W. A. Mozart, An Chloe. (Auswahl beliebter Gesänge und Lieder für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte.) Offenbach, André. 18 Kr.

Das Mozart'sche Lied ist hier nach C-Dur transponirt, und auf diese Weise Altisten und Baritonisten zugänglicher gemacht.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von Schott Söhne in Mainz.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 24. Den 10. December 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.

Sechster Brief.

Physikalische und chemische Musik.

(Fortsetzung.)

Seitdem Chladni auf diese, durch Stöße ohne klingenden Körper erzeugten Töne, die wir kurz Stoßtöne nennen wollen, aufmerksam gemacht hat*), sind viele derartige Erscheinungen aufgefunden worden, ohne daß ihre Anzahl als bereits erschöpft, oder ihre Entstehung als allenthalben vollkommen begründet bezeichnet werden könnte.

Eine besondere Art von Stoßtönen sind die Klirrtöne, die Folge von Schlägen eines festen Körpers auf einen andern, die wir bei den Schwingungsarten der Saiten betrachten werden. Zu den Stoßtönen gehören ferner die Töne rotirender Axen, welche Cagniard Latour vermittelst eines eigenen Apparates (moulinet à battements)**) studirt und gefunden hat, daß diese Töne, deren Schwingungszahlen der Anzahl der Umdrehungen gleichkommen, von Stößen herrühren, welche die, nie ganz gleichmäßig abgedrehten Axen, auf ihre Lager dann ausüben, wenn die Geschwindigkeit auf ein gewisses Maaß angewachsen ist.

Die Töne fliegender Insekten sind von Chladni als eine Folge des gleichförmigen Flügelschlages gegen die Luft und der dabei entstehenden Reibungen erkannt, und von Burmeister*) näher untersucht worden. Je schneller diese Thiere fliegen, desto höher der Ton. Da die, jedem Ton zukommende Schwingungszahl bekannt ist, so kann man aus dem hohen Ton eines solchen Thieres auf die enorme Geschwindigkeit der Bewegung ihrer Brustmuskeln schließen, welche sich in der Sekunde mehrere tausend Mal zu strecken vermögen, während ein englischer Renner dies nur fünf Mal in derselben Zeit vermag.

Im täglichen Leben begegnen uns Fälle von Stoßtönen, auf die wir weniger achten. So das Sausen und Zischen, welches durch schnelles Hauen in die Luft vermittelst eines Stabes hervorgebracht wird. Schlägt man mit der schmalen Seite eines Lineals, so ist der Ton höher, als bei dem Schlag mit der breiten Seite. Einigermaßen bestimmbare Töne können auch durch einen Peitschenschlag und ähnliche Explosionen hervorgebracht werden. Hierbei ist die Thatsache merkwürdig, daß ein einfacher Stoß auf die Luft diese, allerdings unvollkommenen Töne er-

*) Poggendorf's Annalen, 1826. Bd. 8. S. 453.
**) Comptes rendues, XXXII. 168, vom Jahre 1851.

*) Poggendorf's Annalen, 38. S. 283.

zeugt; dies ist nur durch die Erfahrung erklärlich, daß die Wirkung auf das Gehör, auch wo in ganz freier Luft kein Echo oder Nachhall stattfindet, doch immer nicht nur augenblicklich ist, sondern eine gewisse Zeit hindurch dauert. Daß hier eine, in der Luft durch einen Stoß erregte Schallwelle mehrere nachfolgende veranlaßt, welche die Wirkung verlängern, und durch ihre Summe ein Ton ähnliches Geräusch erzeugen, stimmt mit den Beobachtungen der Gebrüder Weber überein*), welche durch einen Stoß funfzig Wasserwellen erregten, wodurch die Möglichkeit erwiesen ist, daß ein energischer Luftstoß eine größere Anzahl Luftwellen erzeugen könne.

Vor Kurzem hat Baudrimont**) noch bemerkt, daß, wenn man versucht, in der Nähe eines Eisengitters mit einer Peitsche zu knallen, man statt des gewöhnlichen scharfen knallenden Tones nur ein eigenthümliches Zischen vernimmt. Entfernter stehende Personen hörten sowohl den Knall, als auch das Zischen.

Wenn eine abgeschossene Kugel durch die Luft saust und pfeift, sodaß bei Gefechten von einer Musik der Kugeln gesprochen wird, (welche für das betreffende zuhörende Publikum übrigens nicht sehr reizend sein soll), und wenn dabei Chladni bemerkt, daß die Höhe oder Tiefe des Kugelgesanges theils von der Größe theils von der Geschwindigkeit der Kugel abhängt — so ist man geneigt, diesen Ton mit dem der rotirenden Axen in ihren Lagern zu vergleichen, da die Kugel beim Abfeuern in der That in rotirende Bewegung gesetzt wird und nie vollkommen rund ist.

Derartige Phänomene, welche Jeder beobachten und durch eigene Erfahrungen vernehmen kann, mögen an sich sehr unbedeutend erscheinen. Sie gewinnen aber an Interesse durch den Zusammenhang der Erscheinungen, und durch ihr Unterordnen unter allgemein gültige Naturgesetze, welche den Schlüssel zu Thatsachen geben, die ebenso räthselhaft, als jene gleichgültig erscheinen können.

Dahin rechnen wir die chemische Musik, und die Musik der Wärme und Electricität, welcher wir schließlich noch unsere Aufmerksamkeit zuwenden wollen, bevor wir das Gebiet der Naturstimmen und Stoßtöne verlassen, um uns dem eigentlich musikalischem Gebiete der stehenden Schwingungen ausschließlich zu widmen.

Schon die alten Chemiker kannten das, nur in Gasform vorkommende, unter allen wägbaren Stoffen leichteste Element, den Wasserstoff, der ein Hauptbestandtheil des Wassers und fast aller organischen Körper ausmacht. Mengt man zwei Maaß Wasserstoff mit einem Maaß Sauerstoff, so erhält man das bekannte Knallgas, welches bei seiner Entzündung mit starker Explosion und Wärmeentwickelung sich plötzlich in Wasser umwandelt. Wenn man aber in einem Fläschchen, (durch Aufgießen von verdünnter Schwefelsäure auf Zink) Wasserstoff erzeugt und durch ein dünnes Röhrchen entweichen läßt, so kann man das Gas ganz gefahrlos entzünden. Es verbindet sich dann langsam mit dem Sauerstoff der Luft und brennt mit heißer, aber wenig leuchtender Flamme. Dieses kleine Licht nannten die alten Chemiker höchst zweideutig „lumen philosophicum.“

Unserer Zeit war es vorbehalten, dieses lumen zu neuen, und zwar musikalischen Ehren zu bringen. De Lüc*) entdeckte zufällig, als er das, beim Verbrennen des Wasserstoffes gebildete Wasser in einem Kolben auffangen wollte, und darum den offenen Hals des Glaskolbens über die Flamme hielt, daß ein Ton entsteht. Sogleich nach Bekanntwerden dieser sonderbaren Entdeckung wurde dieser Versuch vielfach wiederholt und bestätigt. Man fand, daß man immer einen Ton erhielt, wenn man Röhren aus Glas, Metall, selbst aus Holz und Papier (die entweder oben offen oder geschlossen sein konnten, aber immer von gewisser Weite und Länge sein mußten), über die Wasserstoff-Flamme hielt, so daß diese ein Stück innerhalb des Rohres sich befindet. Man fand ferner, daß auch andere brennbare Gase, namentlich Kohlenoxyd, ölbildendes Gas, Kohlenwasserstoffgas, Weingeist- und Aethergas, dieselbe Tonerzeugung bewirkten, daß aber Wasserstoff das Phänomen am deutlichsten und bestimmtesten zeigte. Der Ton ist anfangs summend und geht dann in einen scharfen Klang über, welcher sogar dem Gehör beschwerlich werden kann. Mit Veränderung der Stellung der Flamme in der Röhre ändert sich die Tonhöhe.

Man hat zur Erklärung dieser Erscheinung eine ganze Reihe von Hypothesen aufgestellt, aus denen wir die berühmtesten, von Chladni**) und Faraday***) hervor haben wollen. Chladni entschied sich dafür, daß der tönende Körper die Luftsäule im Innern des Gefäßes sei, indem die Gasverbrennung die Luftsäule auf gleiche Weise in Schwingungen versetze, wie dies bei den Blasinstrumenten

*) Weber, Wellenlehre §. 80 ff.

**) Comptes rendues, XXXII. 831.

*) Neue Ideen über Meteorologie, I. 138. §. 200. Nach Muncke soll Higgins schon 1777 die nämliche Erscheinung beobachtet haben.

**) Neue Schriften der Gesellschaft der Naturfreunde. Berlin 1795, I. 125.

***) Annales de Chimie et Physique, VIII. 363.

geschieht. Für diese Erklärung spricht namentlich der Umstand, daß der Ton bei der Verbrennung derselbe ist als wenn man in das betreffende Rohr hineinbläst.

Dem entgegen steht die Faraday'sche Erklärung. Faraday nimmt an, daß die Verbrennung des Wasserstoffes in der Luft Nichts Anderes sei als eine ununterbrochene Reihe kleiner, unter gewöhnlichen Umständen nicht hörbarer Explosionen, welche aber so schnell hinter einander folgen, daß sie in der umschließenden Röhre, deren Wand eine angemessene Resonnanz giebt, als Ton gehört werden. Nach dieser Erklärung gehört also das Phänomen in die Reihe der Stoßtöne, und nicht, wie Chladni will, in die der Blasinstrumente.

Mag man sich nun der einen oder andern Hypothese anschließen, so beweist uns dieses Phänomen doch von Neuem, wie unendlich mannigfaltig die Art und Natur der tonerregenden Mittel sei. Man nannte diese, durch das lumen philosophicum angeblasenen Glasröhren die chemische Harmonika, da ihr Ton dem der Glasharmonika ähnlich ist, und verfehlte nicht, diese Harmonika als musikalisches Instrument in Vorschlag zu bringen.

Professor Dewhurst in England construirte daraus wirklich ein musikalisches Instrument, für das er, noch ehe es zur Ausführung kam*), den Namen, Hydrogaseon, gefunden hatte. Es sollten mehrere verschieden gestimmte gläserne Röhren in einem Rohre angebracht werden, in welches dann Gasströme von verschiedenem Durchmesser geleitet würden. Doch hat sich Chladni gleich anfangs aus triftigen Gründen gegen derartige Instrumente erklärt.

Müller bemerkte**), daß, wenn man einen Apparat anbringen könnte, um mitten im Wasser kleine Blasen von Knallgas zu entzünden, welche rasch aufeinander folgen, man sicher ein sehr intensives Geräusch, vielleicht Töne erhalten würde, ohne daß dabei überhaupt ein fester Körper thätig wäre. Dies giebt einestheils den Beweis, daß man durch Stöße, auch ohne feste Körper, Schallschwingungen in Flüssigkeiten erzeugen kann; andern theils würde dieser Versuch die Theorie Faraday's über die chemische Harmonika bestätigen.

Dieser chemischen Musik ähnlich scheinen die Töne zu sein, welche in Röhren von geringer Weite dann entstehen, wenn man eine, an ihrem Ende angeblasene Glaskugel bis zu 300° erhitzt. Hier ist es aber entschieden, daß die Wärme die Tonerzeugung bewirkt. Lordhauß*), welcher das Phänomen neuerdings, ausführlich studirte, hat bewiesen, daß die Luft in der Glasröhre der tönende Körper sei, welche in diesen, durch Erhitzung tönenden Apparaten nach den nämlichen Gesetzen schwingt, wie in einer gedeckten Orgelpfeife. Die Luftsäule wird in Vibrationen versetzt, welche sogar dann noch fortfahren den Ton zu erzeugen, wenn die Hitze der Kugel im Abnehmen begriffen ist.

*) Mechanics Magazine 1833. No. 499.

**) Pouillet-Müller's Physik, 4te Aufl. I. 345.

*) Poggendorf's Annalen. LXXIX, 1.

(Fortsetzung folgt.)

Ein dritter Ausflug nach Weimar.

Von

F. Brendel.

(Schluß.)

Dem Gesagten zufolge erhellt, wie man von der Forderung einer höheren künstlerischen Einheit, von einer harmonischen Gruppirung der Theile fast ganz absehen muß; es liegt in der Natur der Sache, in der Natur der gewählten Formen, daß eine solche nicht wohl erreicht werden konnte. So nehmen auch die Nebenpartien im Faust einen überwiegenden Raum ein, während die Hauptsache in den Hintergrund tritt. Man kann dieß unumwunden eingestehen, ohne Berlioz zu nahe zu treten, denn er hat so Vortreffliches im Einzelnen sowohl, als auch was Geist und Charakter der Auffassung im Ganzen betrifft, geleistet, daß sein Verdienst immer noch ein Großes bleibt. Bedenkt man, welche Schwierigkeiten Berlioz als Franzosen entgegenstanden, indem er es unternahm, gerade die innerlichsten Stoffe sich anzueignen, und zu bearbeiten, so muß man bewundern, was er geleistet hat. In Romeo und Julie tritt uns eine Gluth, eine Schwärmerei entgegen, Shakespeares würdig; so in den hinreißend schönen Strophen mit Chor für Alt-Solo, in der Einleitung, in den späteren Liebesscenen. Tief ergreifend ist jenes kunstreiche Musikstück mit der Ueberschrift: Juliens Leichenbegängniß, imposant der Schluß, obschon in der Gestalt, wie er hier vorgeführt wurde, zu gedehnt; irre ich indeß nicht, so war hier Etwas gestrichen, ein Umstand, der zur Erklärung des Monotonen dieses Schlusses dient. Das Instrumental-Scherzo endlich, welches den Namen „Königin Mab" führt, ist diejenige von Berlioz's Compositionen, welche überall, wo sie aufgeführt wurde, zuerst und am meisten gezündet hat. Ich bin des Eindrucks

derselben noch nicht ganz sicher, da ich sie nur ein Mal hörte; ich blieb zweifelhaft ob wir hier eine Virtuosenleistung, was Instrumentation betrifft, oder eine wirklich poetische Schöpfung vor uns haben. Es war dieser zweifelhafte Eindruck für mich auch aus dem Grunde nicht wohl anders möglich, da die zwar sehr gute Ausführung doch noch nicht jene zweifellose Sicherheit, jene Leichtigkeit der Darstellung, jenes glückliche Gelingen zeigte, welches nothwendig ist, um den Zuhörer ganz in die Region ungestörten Genusses zu erheben. Ich spreche damit durchaus keinen Tadel aus, denn um in der Darstellung bis zu diesem Punkte zu gelangen, ist eine jahrelange Vertrautheit nothwendig. Unsere Orchester müssen sich überhaupt erst, eben so wie es einst bei Beethoven der Fall war, an die Forderungen, die Berlioz an sie stellt gewöhnen. Insbesondere ist es das rhythmische Element, welches Schwierigkeiten bereitet. Es fehlt unsern deutschen Orchestern bei aller Gewöhnung an Präcision doch noch das Exacte, welches dem Franzosen natürlicher ist. Der Deutsche hat immer eine gewisse Neigung zum Sichgehen lassen. — Muß ich nun schon in Romeo und Julie diese tiefinnerliche Seite hervorheben, so erscheint dieselbe fast noch gesteigert in der Faustmusik. Am meisten begegnen wir hier einem deutschen Sinne, ja einer deutschen Naturanschauung. Es fehlt auch hier nicht an Frappantem, an das man sich erst gewöhnen muß, wir erblicken auch hier das eigenthümlich Gestaltete französischer Auffassung, es ist jedoch hier zugleich eine uns verwandte Seite so entschieden ausgeprägt, daß man, insbesondere wenn man mit der bisherigen Vorstellung von Berlioz zu diesem Werke herantritt, den Tonsetzer kaum wieder erkennt. In dem Chor der Sylphen und Gnomen namentlich hat derselbe Ausgezeichnetes geleistet; man hat hier unmittelbar das Bewußtsein poetischer Eingebung, mehr noch, als bei der „Königin Mab."

Ueber die Oper „Benvenuto Cellini" haben diese Blätter schon im vorigen Bande den Anfang eines ausführlichen Berichtes gebracht. Leider ist derselbe bis jetzt unvollständig geblieben, doch hat mir der Hr. Verfasser die Versicherung gegeben, baldigst den noch fehlenden Schluß liefern zu wollen. Ich kann mich darum hier um so mehr auf die Angabe einiger Hauptgesichtspunkte beschränken, als ein einmaliges Anhören, dem Reichthum dieser Musik gegenüber, überhaupt nur erst eine flüchtige Orientirung ermöglicht.

Daß ich die Oper den im Concert gehörten Tonstücken gegenüber in zweite Linie stellen möchte, habe ich schon bemerkt. Jedenfalls sind die Letzteren, sicher wenigstens die Faustmusik, späteren Ursprungs, und auch dieß würde erklären, wenn mir diese reifer, abgeklärter erschienen, während die Oper noch zu sehr den Charakter eines früheren Werkes trägt, noch nicht diese freie Entfaltung der Kräfte zeigt. Trotz alle dem tritt uns in dieser Musik ein solcher Reichthum entgegen, daß man hier ganz eigentlich das Bewußtsein hat, einem Koloß gegenüber zu stehen. Sie ist für das erste Hören überwältigend, denn man weiß öfter gar nicht, was man zuerst darin erfassen soll. Ich sage dieß freilich nicht im ausschließlich lobenden, ich sage es zugleich im tadelnden Sinn. Wohl gewahren wir sogleich eine feste Charakterzeichnung, aber diese Festigkeit erscheint häufig zugleich als identisch mit einer gewissen Starrheit und Verbissenheit, welcher Leichtigkeit, Liebenswürdigkeit und Eingänglichkeit fern liegen. In der Instrumentation herrscht ein außerordentlich großes individuelles Leben; das blühende Colorit Wagner's aber habe ich darin nicht gefunden. Mit dem Ungesangmäßigen in der Behandlung der Singstimmen, worüber neuerdings viel Geschrei erhoben wurde, hat es in Etwas seine Richtigkeit, indeß doch kaum in einem höheren Grade, als z. B. im Fidelio der Fall ist. Was die Form betrifft, so ist sie im Ganzen noch die der alten Oper, und neuere Forderungen sind daher hier noch nicht anzulegen. Daß der Text großen Mängeln unterliegt, obschon der Stoff an sich gar nicht ungeeignet erscheint, ist in dies. Bl. schon ausgesprochen worden. Die früheren vier Acte sind jetzt in drei zusammengezogen, wodurch freilich wieder Uebelstände anderer Art entstanden sind. Wie die Sachen einmal stehen, ist dieß nicht mehr zu ändern, und man muß sich daher genügen lassen an dem, was jetzt noch zu verbessern thunlich erschien. Indem ich hier das Ergebniß meiner ersten, flüchtigen Bekanntschaft ausspreche, ist es möglich, daß ich von dem Concert schon für den Augenblick vollständig gesättigt, der Oper nicht mehr dieselbe frische Empfänglichkeit entgegenbrachte. Ich ersuche deßhalb unseren Weimarischen Hrn. Berichterstatter, hier, wenn nöthig, zu berichtigen. Möge sich indeß auch ein genauer eingehendes Urtheil gestalten wie es wolle, *ein* großes Meisterstück enthält die Oper, was unter allen Umständen Anerkennung verdient, ja was allein schon die Aufführung derselben rechtfertigen würde. Es ist dieß das zweite Finale, der Carneval, durch seine kunstvolle Architektonik, durch die außerordentliche Klarheit bei der größten Mannichfaltigkeit. Dieß Finale wird in aller Opernmusik nur wenige seines Gleichen finden.

Bezüglich der Ausführung, so muß ich zunächst des wohlthuenden Eindrucks gedenken, den das Weimarische Kunstleben im Allgemeinen auf den Fremden macht. Es waren große Anstrengungen erforderlich gewesen, um diese schwierigsten Werke in so kurzer Frist zur Aufführung zu bringen. Aber nirgends war

eine geistige Ermüdung sichtbar, im Gegentheil zeigte sich das Orchester frisch und von Begeisterung erfüllt. Mehrere Schüler Liszt's, v. Bülow, Pruckner, Klindworth wirkten darin beim Triangel, den antiken Cymbeln, den Becken u. s. w. mit; ich erwähne dieß, weil auch darin ein Beleg für das einmüthige Zusammenwirken zu finden. Auch die Sänger betheiligen sich in der Mehrzahl mit lebhaftem Interesse, und insbesondere sind hier, wie immer, Herr und Frau v. Milde rühmlichst zu nennen. Die Aufnahme beim Publikum war in einem Grade eine enthusiastische, wie ich sie nicht entfernt erwartet hatte. Der Kenner solcher Dinge unterscheidet leicht einen gemachten Beifall von einem thatsächlichen, das ganze Haus erfüllenden. Ein solcher war insbesondere im Concert vorhanden, das überhaupt zahlreicher besucht war als die Oper, die in derselben Woche freilich schon zum zweiten Male gegeben wurde. Berlioz hat bisher in Deutschland noch keine solche Aufnahme gefunden. Er wurde an jedem Abend zwei Mal gerufen, der Rakoczymarsch und der Gnomenchor im Faust Dacapo verlangt. Daß es zur Zeit noch nicht ganz an gegnerischen Stimmen fehlt, liegt auf der Hand; die Majorität des Publikums indeß ist jedenfalls vollständig gewonnen. Welche Ausdauer, welcher Muth für Liszt dazu gehört hatten, diesen Erfolg zu erzielen, die Oper insbesondere dem deutschen Publikum zugänglich zu machen, dieß wurde mir bei der Beschaffenheit dieses Werkes und im Hinblick auf die Verhältnisse klar. Nur möglich war es, wenn man, des endlichen Erfolges sicher, unbekümmert um alles Geschrei, wie er es gethan, unverrückt das hochgesteckte Ziel im Auge hält. Sehr glücklich insbesondere erschien mir die Wahl der aufgeführten Werke. Für Berlioz's reine Instrumentalsachen, wenigstens für Viele derselben, ist zunächst wohl kaum der Eingang in Deutschland zu hoffen; diese Gesangscompositionen liegen näher, und dürften vielleicht auch das Bedeutendste, zugleich dasjenige sein, worin die fremde Nationalität uns minder schroff entgegentritt.

Ein heiteres, geistig belebtes Festmahl am 22sten November schloß die schöne künstlerische Feier. Marr, Genast, Griepenkerl, v. Bülow u. A. brachten Toaste aus; Liszt und Berlioz ebenfalls, die dargebrachte Begrüßung beantwortend. Griepenkerl's Toast, der die auch von uns oben schon erwähnte Einmüthigkeit in dem Kunstleben Weimar's, die Hingebung an die Sache, die dort überall bemerkbar, hervorhob, gab Liszt Gelegenheit, sich überhaupt über sein Wollen auszusprechen, Genast charakterisirte in Berlioz insbesondere die Richtung auf Wahrheit in seinem Streben, u. s. f. Auch an äußeren Zeichen der Anerkennung fehlte es nicht. Der Hof hatte Berlioz den Weimarischen Orden vom weißen Falken verliehen, die Kapelle überreichte ihm durch Coßmann beim Diner einen silbernen Tactirstab. Gleichzeitig war im Saale ein neugefertigtes Bildniß von Berlioz, ein Basrelief in Gyps, ausgeführt von Hrn. v. Hoyer, aufgestellt.

So ist, nach dem Berlioz lange Jahre mit unerschütterlicher Consequenz und Ausdauer an dem als wahr Erkannten festgehalten hat und lieber der ärgsten Verkennung sich aussetzte, als daß er sich bequemte Concessionen zu machen, jetzt die Zeit gerechterer Würdigung für ihn gekommen. Er wird, so weit ich jetzt beurtheilen kann, zwar nicht die Stellung eines selbstständigen Mittelpunkts in Deutschland einnehmen, seine Werke werden nicht zu so fest stehenden Bestandtheilen des Repertoirs gemacht werden können, wie die unserer ersten Meister, aber er wird als ein höchst bedeutendes Glied in der Entwicklung unserer neuesten Musik anerkannt werden müssen, und unsere Concerte werden von jetzt an nicht länger sich gegen ihn absperren dürfen. Insbesondere erscheint seine Faustmusik zur Einführung geeignet, und es ist deßhalb zu wünschen, daß dieselbe bald im Druck erscheinen möge. Man versuche es, und vorausgesetzt, daß man mit der nöthigen Vor- und Umsicht verfährt, so wird der Erfolg nicht ausbleiben. Zu wünschen ist dieß selbst im eigenen Interesse unserer Concertdirectoren, denn wie die Sachen jetzt stehen, gelten von ihnen jene Worte des Mephistopheles in Göthe's Faust, wo er einen „Kerl der speculirt mit einem Thier auf dürrer Haide," vergleicht, „von einem bösen Geist im Kreis herumgeführt, und rings herum ist schöne, fette Weide." So beschränken sich unsere Concertdirectoren auf das magerste Repertoir, auf an sich zwar zum Theil ausgezeichnete aber für den Moment zum Ueberdruß gehörte Werke, während sie eine große Menge des Trefflichen, was die neueste Zeit hervorgebracht, ganz unbeachtet lassen.

Ein den anwesenden Fremden versprochenes Streichquartett kam in Folge großer Ermüdung einiger der betheiligten Herren nicht zu Stande. Dafür hörten wir von Hrn. Winterberger auf der Orgel in der Stadtkirche recht gut vorgetragen Liszt's Prophetenphantasie. Hr. v. Bülow erfreute privatim durch einige Pianofortevorträge, u. A. die Tannhäuser-Ouvertüre nach dem Arrangement von Liszt, eines der gewaltigsten Stücke für Pianoforte, das er meisterhaft spielte.

Zum Schluß sei es mir gestattet, bei gegebener Veranlassung noch einmal auf eine Bemerkung, die ich im Eingange dieses Artikels machte, zurückzukommen. Ich bezeichnete dort als eine der wichtigsten

Aufgaben einer musikalischen Zeitung die Förderung des Neuen, überhaupt Dessen, was noch nicht zur Anerkennung gelangt ist. Es ist natürlich, daß bei einer solchen Tendenz ausreichend besprochenes Aelteres momentan in den Hintergrund tritt, natürlich auch, wenn jenes nicht ausschließlich festgehalten werden kann, im Gegentheil in der raschen Folge der Erscheinungen das schon Festgestellte sich modificirt, wenn das Aeltere durch das Neue ergänzt wird. Man würde uns indeß sehr ungerecht beurtheilen, wenn man meinen wollte, daß wir, sobald eine neue Erscheinung auftritt, uns von der älteren abzuwenden gewohnt wären, wenn man meinen wollte, daß wir einer einmal ausgesprochenen Ueberzeugung untreu würden. Ich habe hier insbesondere R. Schumann, die Stellung, welche diese Bl. früher ihm gegenüber einnahmen, im Sinne. Man weiß, daß wir früher lange Zeit hindurch unter den damals erst emporstrebenden Künstlern in Schumann die bedeutendste musikalische Erscheinung der Gegenwart erkannten, man weiß auch, daß neuerdings unsere Wege etwas auseinander gegangen sind, und einzelne Mitarbeiter dieser Bl. Veranlassung genommen haben, hin und wieder gegen ihn zu polemisiren. Es hat sich Dieser und Jener über diese Wendung gewundert, ja man hat gesagt, daß wir selbst unserer früheren Ueberzeugung auf solche Weise entgegengetreten sind, daß wir niederreißen, was wir früher gebaut hatten. Ich benutze diese Gelegenheit, zu erklären, daß an alle Dem kein wahres Wort ist. So viel ist richtig, daß mehrere der neuesten Werke Schumann's nicht mehr die frühere Sympathie in uns erweckten, und daß diese Bl. Veranlassung genommen haben, dies auszusprechen. Ist aber jetzt unsere Stellung eine einigermaßen polemische, so hat diese doch stets das Bewußtsein des Großen und Schönen, was Schumann geleistet hat, zur Voraussetzung. Wir halten durchaus fest an Dem, was wir früher gesagt haben, und nur in dem Urtheil des Augenblicks ist eine Veränderung eingetreten. Man hat bisher, offen sei es ausgesprochen, von einer freien und unabhängigen Kritik auf musikalischem Gebiet, von einer Kritik, die sich nicht scheut, auch dem Freunde wehe zu thun, wenn es die Sache, wenn es die Ueberzeugung fordert, die im schlimmsten Fall, wenn auch mit Schmerz, ein schönes persönliches Verhältniß zum Opfer bringt, noch keine rechte Erfahrung gehabt. Unsere Kritik ist thatsächlich, so oft sie auch einen Anlauf zu fester Haltung und unabhängiger Stellung nahm, immer wieder irgend welchen Einflüssen unterlegen, und darin untergegangen. Das ist insbesondere das Unglück gewesen, daß man stets, statt die Person der Sache unterzuordnen, das Umgekehrte gethan hat, daß man, statt im weiteren Fortgang genau den Moment zu erkennen, wo beide Interessen sich scheiden, immer bestrebt gewesen ist, dieselben, auch wenn sie sich widerstrebten, vereinigt zu erhalten. Die Treue für die Person ist sehr häufig eine Untreue an der Sache geworden, während doch das Persönliche der Oeffentlichkeit gegenüber ein unwichtigeres Moment ist. Jenes Cliquenwesen, welches unsere musikalischen Zustände untergräbt, hat darin seine Entstehung gefunden, und wird leider von Vielen noch immer unterstützt. Solchen Zuständen gegenüber habe ich immer als Ziel meines Strebens vor Augen gehabt, unbekümmert um mein subjectives Wohlbefinden und die Vortheile oder Nachtheile, welche mir daraus erwuchsen, allein der Sache zu leben. Ich habe die Aufgabe einer unabhängigen und unparteiischen Kritik darin gefunden, mit den Erscheinungen fortzugehen, nicht aber darin, bei veränderten Zuständen, welche das früher Gesagte einer neuesten Wendung gegenüber nicht mehr in dem Grade gelten lassen, hartnäckig daran festzuhalten. Ich vermag nur in einem solchen Verhalten geistige Regsamkeit und Lebendigkeit zu erblicken, und was auf diese Weise leicht als Untreue gegen die Person, als Untreue gegen die eigene frühere Ueberzeugung erscheint, ist im Gegentheil das härteste Opfer, welches der Sache dargebracht wird. Aehnliches gilt auch von einem Verfahren, welches, so lange eine Erscheinung neu und unerkannt oder nur zum Theil erkannt dasteht, diese vorzugsweise accentuirt. Ist Das, was auf diese Weise hervorgehoben wird, später Gemeingut geworden, wie dies z. B. gegenwärtig in Bezug auf Schumann der Fall, so hört von selbst die Nothwendigkeit auf, insbesondere darauf Gewicht zu legen. Eine solche Erscheinung tritt mit anderen schon anerkannten in gleiche Linie, während Neueres dann wieder eine ausschließlichere Bevorzugung fordert. Die ältere Erscheinung kann noch immer Gegenstand lebhaften Meinungsaustausches sein; das früher Festgestellte aber wird dadurch in seinen Hauptpunkten nicht im mindesten erschüttert.

Bücher, Zeitschriften.

W. de Lenz, Beethoven et ses trois styles. Analyses des Sonates de Piano suivies de l'essai d'un catalogue critique, chronologique et anecdotique, de l'oeuvre de Beethoven. 2 volumes. — **Petersburg, Bernard**, 1852.

An die Lectüre eines Werkes über Beethoven wird man stets mit den gespanntesten Erwartungen,

mit dem höchsten Interesse gehen. Man setzt voraus, daß Jemand, der sich die so hohe Aufgabe stellt, ein Buch über diesen Künstler zu schreiben, auch die Kraft und die Mittel haben wird, um sie zu lösen, man erwartet Belehrung, neue Entdeckungen, noch unbekannte Schönheiten und Seiten der Werke des Meisters in ein glänzendes Licht gestellt, vor Allem aber eine höhere, rein menschliche Würdigung des Charakters und des Zweckes der Strebungen Beethoven's, also Betrachtungen von dem höchsten, an keine nationale oder speciell musikalische Schranke gefesselten Standpunkte aus.

Auf die Frage: hat der Verfasser vorliegenden Werkes nach allen Seiten hin diesem in der Jetztzeit berechtigten Ansprüchen genügt? können wir keinesweges mit einem unbedingten Ja antworten. Ueber Beethoven und seine Werke selbst erfahren wir aus dem Buche wenig Neues. Die meisten Urtheile, die biographischen Notizen rc. sind aus allgemein bekannten Quellen geschöpft. Für das russische und vielleicht auch das französische Publikum jedoch wird das Werk immerhin von großem Interesse sein und vollkommen genügen, nur nicht für das deutsche. Die deutschen Künstler und die deutsche Philosophie haben sich bereits selbst ein Urtheil über den gewaltigsten musikalischen Genius gebildet, welches weit den Ansichten und Anschauungen des Verfassers gegenwärtigen Werkes vorausgeeilt ist. Beethoven darf durchaus nicht lediglich als großer Tonmeister — also nicht vom beschränkten Standpunkte des Musikers — aufgefaßt werden: er ist eine welthistorische Erscheinung und die Strahlen von deren Glanze leuchten weit über die Grenzen der musikalischen Kunst hinaus. Beethoven ist der populärste und zugleich kosmopolitischste Künstler, ähnlich wie Homer, Shakespeare und Göthe. Er hat ebenso wie diese, einen unläugbaren und gewaltigen Einfluß auf den Bildungsgang seines Volkes ausgeübt — und darin liegt die wahre und ächte Popularität, nach der der Künstler streben muß. Viel zu hochstehend, viel zu gewaltig, um von den Massen verstanden oder auch nur in seiner Größe geahnt werden zu können, beugen sich doch diese seiner Kraft und fühlen, ohne sich davon Rechenschaft geben zu können, seinen Einfluß. Beethoven, der deutsche Künstler im schönsten Sinne des Wortes, der begeisterte Prophet der allgemeinen Menschenliebe, der das deutsche Volk liebte, wie vielleicht kein Anderer, steht diesem bei all seiner Größe jedoch nicht so fern, als man oft geglaubt hat. Haben seine Töne auch nicht den Weg zu den Drehorgeln rc. des Volkes finden können und dürfen, wie der der dem Volke verständlicheren, weil mit ihrer Kunst oft zu ihm hinabsteigenden Componisten, wie Weber rc., so wurzelt doch die Beethoven'sche Kunst mehr als jede andere im deutschen Volke und hat aus ihm ihre Nahrung gesogen. Beethoven ist das personificirte, von allen Schlacken gereinigte Deutschthum, er ist deshalb kosmopolitisch, wie kein anderer Künstler.

Von einer solchen Auffassung, die doch am Ende sehr nahe liegt, ist in dem Lenz'schen Buche nichts zu finden. Der Verfasser sieht in Beethoven nur den großen Componisten, er kritisirt und analysirt seine Werke, wie man eben Musikwerke in der Regel beurtheilt. Er zieht Parallelen mit anderen Meistern und wenn auch hieraus sich schließlich stets ein günstiges Facit für Beethoven ergiebt, so ist dieses doch immer nur ein speciell musikalisches Resultat; nutzlos müssen wir aber Citate aus den Schindler'schen und Wegeler'schen Werken, oder gar aus musikalischen Zeitschriften, wie die „Signale," nennen, mit denen der Verfasser sein eigenes Urtheil zu belegen und zu bekräftigen sucht. Es hat dies oft den Anschein, als wenn er mit diesem nicht auf eignen Füßen zu stehen sich wage, als wenn das Anderer ihm als Krücke dienen müsse.

Von wirklichem Interesse ist die erste Abtheilung des Werkes, in welchem der Verfasser von dem Standpunkte spricht, den andere Componisten, besonders aber die Pianisten älterer und neuerer Zeit der Beethoven'schen Kunst gegenüber einnehmen. Er zeigt da eine im Ganzen richtige Würdigung der modernen Virtuosität auf dem Pianoforte, besonders der durch Liszt hervorgerufenen Richtung, wobei folgerichtig das überlebte, einseitige Virtuosenthum Thalberg's u. A. schlecht wegkommt. Interessant, aber auch nur zum Theil wahr, ist es, was über Mendelssohn gesagt wird. Er wirft diesem Componisten eine gewisse Einseitigkeit und einen gewissermaßen beschränkten Horizont vor, sagt, daß Mendelssohn allerdings in hebräischen Anschauungen wurzele, daß er aber auch oft dieses ursprünglich reichere und umfassendere Feld verlasse und daß seine Kunst die Glückseligkeit des deutschen häuslichen Lebens und besonders das von Leipzig athme. Er ergeht sich dann in einer gegenwärtig nicht mehr ganz richtigen Schilderung des Lebens in den deutschen Städten, spricht von einer sich abschließenden, selbstzufriedenen Existenz in denselben und meint, daß die deutschen Städte zwar nicht mehr von Ringmauern umgeben wären, daß sie aber noch lange Zeit von dem in ihnen lebenden Coterie- und Kastengeiste — also der ausgeprägtesten Philisterei — abgesperrt sein würden. Mag dies nun auch wohl noch immer auf die kleineren deutschen Städte Anwendung finden, so kann man dies keineswegs — wenigstens nicht in so hohem Grade — von Leipzig sagen. Am wenigsten kommt dies aber einem Petersburger zu, denn

nirgends in der Welt ist der Kastengeist, die Engherzigkeit und Philisterei mehr zu Hause, als in Rußland und in seiner glänzenden Hauptstadt. Der Unterschied zwischen dem deutschen und dem russischen Philister besteht nur darin, daß in ersterem ein gesunder, volksthümlicher und herzlicher Kern liegt, während letzterer sich mit fremdländischen, glänzenden Flitter bedeckt und nur den einen Lebenszweck kennt, als Tschinownik in eine höhere Klasse des persönlichen Adels (Tschin) einzurücken und womöglich einen Stanislaus oder Wladimir um den Hals zu tragen. In der Behauptung, Leipzig habe einen entschieden nachtheiligen Einfluß auf Mendelssohn ausgeübt, geht der Verfasser zu weit. Recht hat er jedoch, wenn er von übertriebenem Leipziger Enthusiasmus für Mendelssohn's Kunst spricht, ebenso wenn er der vorlauten und ignorantenmäßigen französischen Kritik über Beethoven und deutsche Kunst im Allgemeinen — besonders der Weisheit des Herrn Fétis — den Krieg erklärt. Es war natürlich, daß Hr. v. Lenz die allerdings starke Einseitigkeit Ulibischeff's nicht unberührt lassen konnte. Er polemisirt mit Geist und Geschick gegen dessen gänzliches Verkennen Beethovens, ohne mit gleichen Waffen, wie Mozart's Biograph zu kämpfen, d. h. anderen Meistern zu Gunsten seines Helden den Ruhm zu schmälern.

Wie wir vor kurzem in dies. Bl. lasen, beabsichtigt der Verfasser selbst eine deutsche Ausgabe seines Werkes zu besorgen. Wenn dieselbe von wirklichem Interesse für Deutschland sein soll, müssen viele Kürzungen und Ergänzungen vorgenommen werden. Ganze Abtheilungen können in Wegfall kommen, wie z. B. die Aufzählung der Tonarten, in denen Beethoven geschrieben. Es hat dies im Grunde nicht das geringste Interesse und kommt ziemlich der Auszählung der in der Bibel enthaltenen Wörter gleich. Ferner dürfte der größte Theil des Anhanges in einer deutschen Ausgabe als überflüssig erscheinen. Derselbe enthält fast nur Mittheilungen von Stellen aus den Werken Griepenkerl's, Ries u. A. über Beethoven und Auszüge aus den verschiedenen musikalischen Zeitschriften. Bei der Beurtheilung des bei Breitkopf und Härtel erschienenen thematischen Katalogs giebt der Verfasser verschiedene Berichtigungen desselben, welche Beachtung verdienen und einem mit abgedruckten Briefe der Verleger zu Folge auch bei einer zweiten Auflage des Katalogs in demselben Platz finden werden.

Wünschenswerth wäre es, wenn Hr. v. Lenz vor Veröffentlichung der deutschen Ausgabe seines Werkes den Schriften Richard Wagner's ein aufmerksames Studium widmen und besonders dessen in d. Bl. abgedruckte Programme zur heroischen und neunten Symphonie und zur Coriolan-Ouvertüre nicht unbeachtet lassen wollte. Wir glauben, daß des Verfassers Ansicht über Beethoven sich hierdurch bedeutend modificiren, vorzüglich aber der Gesichtskreis desselben sich um ein nicht Geringes erweitern würde.

F. S.

Aus Darmstadt.

Die Aufführung des „Rächers", große Oper in 4 Acten von Otto Prechtler nach dem Cid von Corneille, Musik von L. Schindelmeißer, fand Sonntag den 21sten November unter Leitung des Componisten statt. Von Wiesbaden hierhergeeilt, hatte derselbe die letzten Proben geleitet, das Ganze nach seinen Intentionen angegeben und eingerichtet. Somit konnte das Werk, besetzt durch die besten Kräfte der Bühne, durch einen zahlreichen Chor, durch ein vortreffliches Orchester, ausgestattet mit prachtvollem Ballet und eben solcher Inscenirung nur einem wohlverdienten günstigen Erfolge entgegen sehen, der ihm zu Theil wurde. Auf den Theatern von Pesth, Hamburg, Frankfurt, Mannheim, Mainz, Wiesbaden rc. erwarb sich früher schon die Oper des geschätzten Meisters volle Anerkennung und auch wir können nur bestätigen, daß sie von einer lebenskräftigen, frischen Composition Zeugniß giebt.

In den Hauptpartien des Cid, der Ximene und Urraka, bietet sie den Darstellern vielfache Gelegenheit zu Glanzpunkten in Arien, Duetten und Terzetten. Auch die übrigen Partien des Königs, Lara's, Gormaz und Diego sind bedeutungsvoll gehalten und bilden durchaus keine Nebenrollen. Eine brillante Ouvertüre eröffnet die Oper, ihr folgt ein feuriger Jägerchor, dessen Hörner lustig in den Wald schmettern. Die darein verflochtenen Solosätze sind melodisch schön und mit Geschmack instrumentirt. Die hierauf beginnende große Arie der Ximene bildet ein gefälliges und dankbares Musikstück. Ohne auf alle Einzelheiten einzugehen, was außerdem die Mittheilung der Handlung unerläßlich machen würde, die von dem bekannten französischen Originale in manchem abweicht, führe ich nur die Hauptpunkte an, die am meisten Interesse in der Oper gewähren. Vor allem sind es die Ensemblestücke, denn Schindelmeißer versteht es, die Masse ganz besonders wirksam zu behandeln. Das Finale des ersten Actes riß zu stürmischem Applause hin. Schwunghaft ist in demselben die Aufforderung zum Kampfe gegen die Mauren gehalten, und der kriegerische Aufruf, zuerst von den Soli's und dann von der ganzen Masse mit kraftvoll instrumentirtem Orchester vorgetragen, war von imposanter Wirkung. Im 2ten Act fand die schöne Bal-

letmusik zur Siegesfeier und der Schwur, den Tod von Ximenen's Vater zu rächen, entschiedenen Beifall. Als dramatisch gelungene Nummern müssen die Arie der Urraka im dritten Act und das sich daranreihende große Terzett, ferner das Duett des 4ten Actes zwischen dem Cid und der Ximene hervorgehoben werden. Sie sind voll Charakter und schildern die Gefühle der Ueberraschung, des Schmerzes und der Verzweiflung mit Ausdruck und Wahrheit. Ein neu componirter Schluß, worin die Solostimmen noch einmal sich in einem Cantabile vernehmen lassen, während der Chor zuerst in gemäßigten Zwischensätzen und dann mit voller Macht zu einem Allegro vivace eilt, beschließt die Oper auf eine würdige Weise.

Schindelmeißer durch viele seiner Werke bekannt, geschätzt als ein umsichtiger und erfahrner Director hat in dem Rächer uns ein achtungswerthes und anzuerkennendes Werk geschaffen, das würdig ist, auf allen deutschen Bühnen zur Aufnahme zu gelangen.

L. Schlösser.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Achtes Abonnementconcert am 2ten December. Symphonie von Haydn (Es-Dur). Concert für Violoncell von B. Romberg, vorgetragen von Hrn. Bernard Hildebrand-Romberg aus Hamburg. Recitativ und Arie aus „Figaro's Hochzeit", gesungen von Frl. Büry. Zweiter Theil: Comala von Gade; Comala — Frl. Büry; Darsagrena — Frl. Bievel; Melleoma — Frau Dreyschock; Fingal — Hr. Behr. — Dies Concert gehörte zu den vorzüglich gelungenen, insbesondere befriedigte die Ausführung des Gade'schen Werkes. Hr. Romberg zeigte sich als ein sehr tüchtiger Künstler auf seinem Instrument, der ohne gerade Hervorstechendes zu leisten, doch allen Anforderungen, die man an einen vorzüglichen Violoncellisten stellt, entsprach. Ein ganzes, so langes Concert zu spielen, war indeß des Guten zu viel.

Coburg, den 21sten November. Das Repertoir des hiesigen Hoftheaters, welches in Bezug auf das Drama eben so Reichhaltiges bietet, wie in dem Bereiche der großen Oper, (Jüdin, Robert, Guido und Genevra, Maskenball, Hugenotten u. s. w.) bringt uns nicht selten auch andere musikalische Genüsse, und vereinigt so, mit jenen Kunstproductionen, Concertaufführungen, welche, Theils aus Mangel eines passenden Locales, Theils aus Mangel an regem Antheil überhaupt, hier wohl schwerlich sonst zur Aufführung gelangen könnten. Es muß diese kunstfördernde Richtung der Herzoglichen Hoftheaterintendanz besonders dankend anerkannt werden. — So hörten wir in den letzten vier Wochen: Ein Concert für Clarinette, ausgeführt von Hrn. Sauerteig: eines für Contra-Baß, vorgetragen von Hrn. Alexander Eichhorn; einen neuen großen Walzer „die Herolde der Tanzlust", componirt und unserm Herzog dedicirt, von Fahrbach; die C-Dur-Symphonie von Beethoven, die große B-Dur-Symphonie von N. Gade, mehrere neue Lieder vorgetragen von den HH. Reer, Nolten und Abt; neue Entreacte von Töpler und Kreiner, und mehrere meisterhaft ausgeführte größere Ouverturen. — Besonders anziehend war demnächst das Concert, welches die jugendliche Pianistin, Frl. Wilhelmine Morgenroth aus Cronach, (eine Schülerin des Münchner Conservatoriums) am 19. d. M. auf der hiesigen Hofbühne gab. Wir hörten von ihr das G-Moll-Concert von Mendelssohn, und zwei Phantasien (aus Anna Bolena, und Hugenotten) von Döhler und Thalberg, mit einer Präcision und Kraft vortragen, welche man bei Pianistinnen wohl selten finden dürfte. Frl. Morgenroth ist jedenfalls unter der großen Zahl auftauchender Claviervirtuosinnen, durch ihren kräftigen, jede Bravour mit Leichtigkeit überwindenden, ausdrucksvollen Vortrag, eine hervorragende Erscheinung, auf die wir, da diese Künstlerin sich demnächst auf eine weitere Kunstreise zu begeben beabsichtigt, hiermit aufmerksam gemacht haben wollen.

Magdeburg, den 23sten November. Am 21sten November fand in der hiesigen Johanniskirche, die sich namentlich durch schöne Akustik auszeichnet, die Aufführung des zweiten und dritten Theils des Händel'schen Messias vom sogenannten Kirchengesangverein unter Leitung des als Componist, namentlich von geistlichen Sachen, bekannten Musikdir. Rebling Statt. Die Soli hatten die Damen Siebers (Sängerin am hiesigen Stadttheater) und Leo (eine Dilettantin aus Berlin) und die HH. Wolf (Musikdir. aus Halberstadt) und der Kammersänger Krüger aus Dessau, übernommen. Die Aufführung war eine wirklich ausgezeichnete zu nennen. Die Chöre waren vorzüglich exact und fest, das Orchester spielte correct und rein, (letzteres hier leider eine Seltenheit), namentlich wurden die gewiß schwierigen fugirten Sätze mit einer Genauigkeit und Feinheit aufgeführt, wie man sie bei einem aus Dilettanten bestehenden Verein selten hört. In Frau Leo lernten wir eine ausgezeichnet volle, schöne, gut ausgebildete Altstimme kennen, und es ist sehr zu bedauern, daß die Dame ihr schönes Talent so fast ganz der Oeffentlichkeit entzieht. (Nur aus besonderer dankenswerther Gefälligkeit hatte sie die Parthie übernommen.) Frl. Siebers trug durch ihre wenn auch nicht große, so doch klare, angenehme Stimme viel zum Gelingen des Ganzen bei. Nur möchten wir ihr freundlich rathen sich einer schöneren und deutlicheren Aussprache zu befleißigen. Ebenso sind wir Hrn. Krüger zum großen Dank für sein braves Mitwirken verpflichtet. Er sucht den fehlenden Schmelz und die jetzt nur noch geringe Fülle seiner Stimme sehr geschickt durch eine etwas dunklere Vocalisation zu ersetzen. Hr. Wolf, dessen sonst so kraftvolles Organ in der letzten Zeit denn doch viel gelitten hat, leistete dessenungeachtet Anerkennenswerthes.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frau von Strantz wird mit der Fides ihr Gastspiel in Wien beendigen. Sie hat dort sehr gefallen und es sind ihr von Italien aus die glänzendsten Engagementsanerbietungen gemacht worden. Sie wird in einiger Zeit nach Mailand gehen, zuvor aber noch einige Gastrollen in Breslau und Pesth geben.

Der Componist der an manchen Theatern verbotenen Revolutions-Oper: Die Stumme von Portici, in der der Gothaner Masaniello die Hauptrolle spielt, ist jetzt zum kaiserlichen Hofcapellmeister bei dem neuen Kaiser der Franzosen ernannt worden. Der alte Auber wird auch noch einmal zu Ehren des Kaisers seinen bereits sehr lendenlahmen Pegasus besteigen und zu dessen Krönung eine große Festsymphonie schreiben.

Formes (der Bassist) ist im Vaudeville-Theater in Cöln einige Male aufgetreten. In Coblenz hat er im Concert gesungen und von der Prinzessin von Preußen eine kostbare Brillantnadel erhalten.

Als Primadonna für das Théâtre lyrique in Paris ist Mad. Stoltz gewonnen. Dieselbe wird auf diesem Theater zum ersten Male in Fel. David's Oper: „Das Ende der Welt" singen.

Der Bassist Salomon soll — wie man sagt — von Neujahr an wieder bei der Berliner Hofbühne engagirt werden.

In den ersten Tagen des December giebt Saphir in Wien seine alljährliche Academie. Dieses Mal wird Hr. Carl Wehle aus Prag in derselben zum ersten Male in Wien öffentlich spielen. Für diese Ehre muß Hr. Wehle 300 Fl. C.M. zahlen!

Der junge, talentvolle Violoncellist Hr. Friedrich Grützmacher von Leipzig befindet sich gegenwärtig auf einer größeren Kunstreise und hat bereits in Bremen, so wie in dem großen philharmonischen Concerte zu Hamburg mit entschiedenem Glücke und großem Beifalle gespielt.

Cornet ist nun in Wien definitiv zum Director des Hofoperntheaters ernannt worden. Er tritt nach der italienischen Saison sein Amt an, womit die Hrn. v. Holbein auf drei Jahre übergebene Administration dieses Theaters erlischt.

Am 25sten November hat J. Lebesco ein sehr besuchtes Concert in Hamburg gegeben, und großen Beifall geerntet. Er spielte den zweiten und dritten Satz aus Hummel's H-Moll Concert, Romanze und Finale eines eigenen Concerts, dann kleinere eigene Compositionen: Kosakischer Hochzeitstanz, Sylphentraum und troisième grande Valse. In demselben Concert producirte er auch eine Schülerin, Frl. C. Wagner, welche mit ihm ein Duo von Biriot spielte. Eine neue Concert-Ouvertüre von C. Marrson wurde in demselben Concert aufgeführt.

Musikfeste, Aufführungen. Celle. Eins der schönsten Oratorien von Händel: „Judas Maccabäus" ward hier vom Singverein unter Leitung des Musikdir. Stolze in der glänzend erleuchteten Stadtkirche am 9ten November d. J. zu milden Zwecken sehr gut und mit allgemeinem Beifall der sehr zahlreich versammelten Zuhörer aufgeführt. Ein großer Theil der hannover'schen Kapellmusiker, die hier von den angesehendsten Familien bewirthet wurden, gaben dem hiesigen Orchester die beste Stütze und machten die Aufführung zu einer gelungenen. Sämmtliche 17 Chöre von circa 90 Sängern ausgeführt, gingen vorzüglich und waren die Glanzpunkte des Werkes; die Recitative und Arien (einige wurden weggelassen) nebst den Duetten wurden nur von Dilettanten, und meist vortrefflich executirt und es zeigten sich hier ausgezeichnete Stimmen. Die Aufführung fand nach der Instrumentirung von Riem und Clasing statt, die sich in jeder Hinsicht als eine vollendete ergab; die Tempi wurden auf die gelungendste Weise von unserm geschätzten Director, der das Ganze gut eingeübt hatte, getroffen, und es machte somit diese classische Musik einen tiefen und nachhaltigen Eindruck.

In der Stiftskirche zu Stuttgart hat Musikdir. Faißt, seit Jahren schon thätiger Director des Vereines für classische Kirchenmusik, ein größeres Concert veranstaltet, das allgemeinen Beifall fand. Faißt ist nicht einseitig in der Aufführung der Kirchencompositionen und sucht alle Richtungen, bis auf Mendelssohn herab, zur Geltung zu bringen. Er ist der Componist des, bei dem Düsseldorfer Wettkampf deutscher Componisten gekrönten Preisliedes und ein auch sonst in Stuttgart sehr beliebter Liedercomponist.

Neue und neueinstudirte Opern. Adams komische Oper: „Die Nürnberger Puppe" hat im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater sehr gefallen.

Vermischtes.

Die schon einmal in diesen Blättern erwähnte kunstsinnige Dilettantin, Mad. Steche in Leipzig, veranstaltet jetzt allsonntäglich in ihrer Wohnung musikalische Matinéen, an denen sich außer einigen Mitgliedern vom Theater und des Pauliner Gesangvereines mehrere hiesige Künstler und Dilettanten der besseren Richtung betheiligen. Es werden dort vorzugsweise Bruchstücke aus Wagner's Dramen und Compositionen der besten Künstler neuester Zeit aufgeführt.

Den von der deutschen Tonhalle in Mannheim ausgesetzten Preis für die beste Festouvertüre hat Vincenz Lachner erhalten. Belobt wurden: Müllner aus Münster, Mayer aus Ansbach, Goldermann und Hamm aus Würzburg, C. Hering aus Berlin. Im Ganzen waren 18 Werke eingegangen.

Rossini befindet sich gegenwärtig in Triest, wo er seiner Lieblingsneigung, der Fischerei, lebt. Täglich fährt er in das Meer hinaus, um Fische zu fangen, welche er dann (wie die Theaterchronik versichert) höchst eigenhändig auf dem

Fischmarkt verkauft. Die weiße Schürze, die er dabei umhaben soll, existirt wahrscheinlich nur in der blühenden Phantasie eines Entenfabrikanten ex professo.

Die kürzlich in Leipzig verstorbene Concert-Sängerin Frau **Henriette Bünau**, geborne Grabau, erhielt den ersten Musikunterricht von ihrem Vater, welcher Organist in Bremen war, und von dem dortigen Musikdir. Riem. Im Jahre 1821 kam sie nach Dresden, wo Mieksch ihre Ausbildung zur Sängerin vollendete. 1826 sang sie zum ersten Male in Leipzig im Gewandhausconcert und blieb dann während neun Jahren an diesem Institute. Nachdem sie noch, bereits verheirathet, bei dem großen Düsseldorfer Musikfeste (1836) mitgewirkt und in Mendelssohn's 42sten Psalm bei dessen erster Aufführung in Leipzig die erste Solosopranpartie gesungen, zog sie sich von der Oeffentlichkeit zurück.

In **München** hat die Oper von A. Thomas, der „Traum einer Sommernacht", die am 1sten Abend zum Vortheil des, für die Mitglieder des Hoftheaters bestehenden Pensionsvereines gegeben wurde, sehr gefallen. Das, trotz des aufgehobenen Abonnements, übervolle Haus nahm jede hervorragende Nummer der mehr melodiösen als originellen Musik mit Beifall auf.

Am 28sten Novemb. ward in Dresden Wagner's Tannhäuser zum 5ten Male bei ganz vollem Hause gegeben. Liszt wohnte dieser Vorstellung bei.

Dem Vernehmen nach ist der Chordirector Fischer aus Dresden in Weimar gewesen, um dort der Aufführung des Lohengrin von Wagner beizuwohnen. Man hofft, daß dieses Meisterwerk auch in Dresden einstudiert wird, sobald einige Hindernisse beseitigt sind, welche von gewissen Persönlichkeiten in Dresden den Wagner'schen Werken noch immer bereitet werden.

Eingesandt. Bei dem Buchhändler Lizius in Frankfurt a. M. erscheint vor Weihnachten und so fort in monatlichen Lieferungen bis zu Ende März ein Cyklus von 50 Liedern und Gesängen in 5 Heften aus dem sehr verbreiteten Buche von Redwitz „Amaranth" auf Subscription. Der Componist und Eigenthümer ist der Musiker Hr. Drinnenberg. Da die voluminöse Herausgabe dieses jedenfalls verdienstvollen Werkes dem Hrn. Componisten bedeutende Opfer gekostet haben muß, so wünschen wir demselben, indem wir mit Vergnügen auf dieses Unternehmen hindeuten, das beste Glück.

Akustisches.

Auf die Aufforderung des Verfassers der akustischen Briefe folgende Frage: „Ist es möglich von der durch eine Singstimme in Oscillation gebrachten Luftsäule deutliche Aliquottöne zu Gehör gebracht zu sehen?" Der Fragesteller erinnert sich eines Falles, wo er von einer sonoren Baßstimme mitklingende Naturtöne erzeugt zu hören glaubte. Vielleicht war es ein mitvibrirender Ton des begleitenden Pianoforte's, oder die Folge eines ihm unbekannten Naturgesetzes — keineswegs aber eine Täuschung, da diese Erscheinung bei einer öfters wiederkehrenden Stelle des vorgetragenen Liedes immer dieselbe blieb.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von Conrad Glaser in Schleusingen.
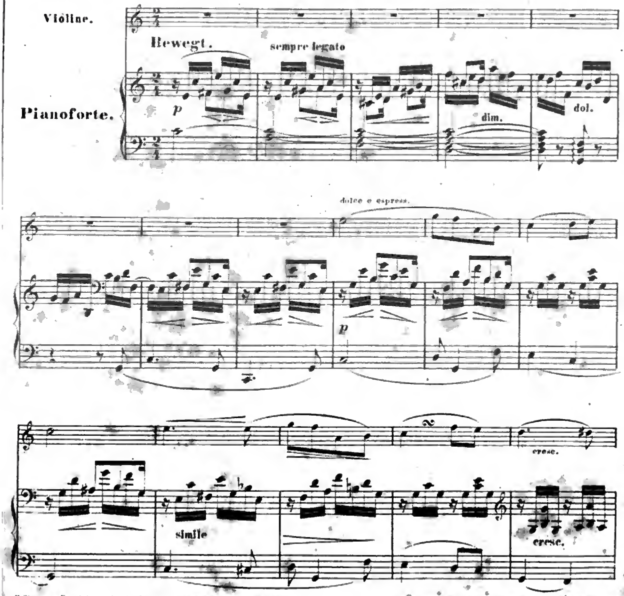
ROMANZE

für
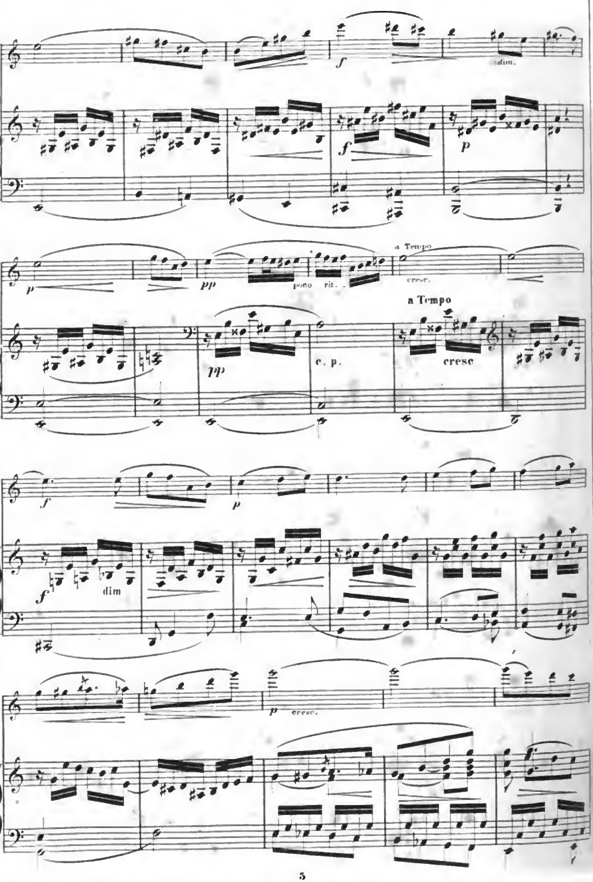
Violine und Pianoforte
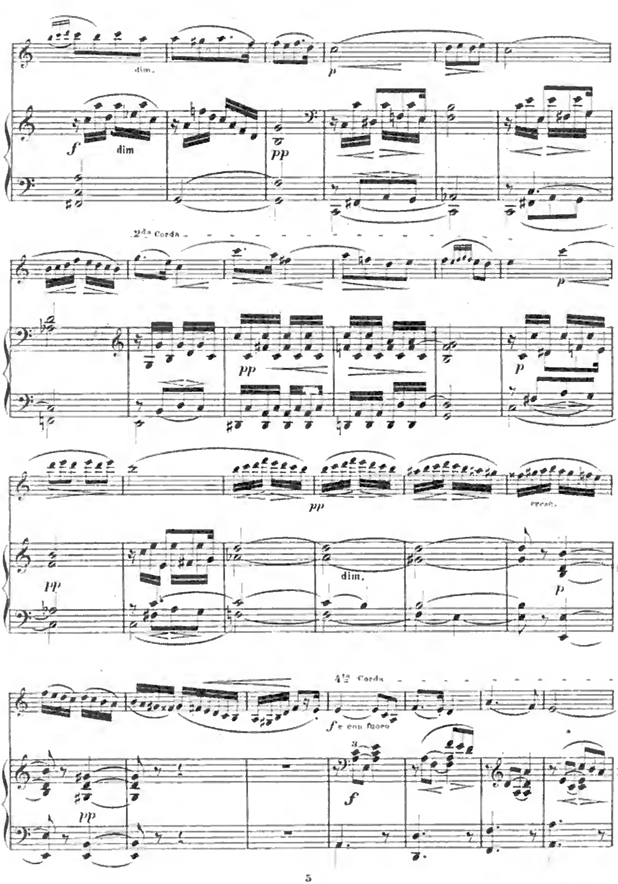
von
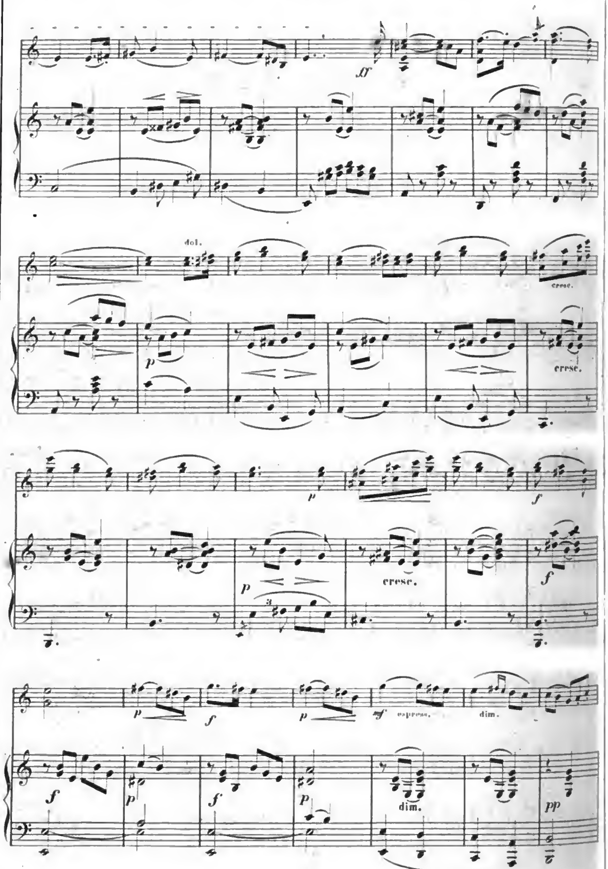
Joseph Joachim.



Stich und Druck der Paez'schen Officin in Leipzig.


dim.
a Tempo
poco rit.
cresc.
a Tempo
c. p.
cresc
dim
cresc.


dim.
f
dim
pp
p
2da Corda
p
pp
pp
pp
dim.
p
cresc.
4ta Corda
f e con fuoco
f
pp


dol.
cresc.
cresc.
cresc.
espress.
dim.
dim.

ROMANZE
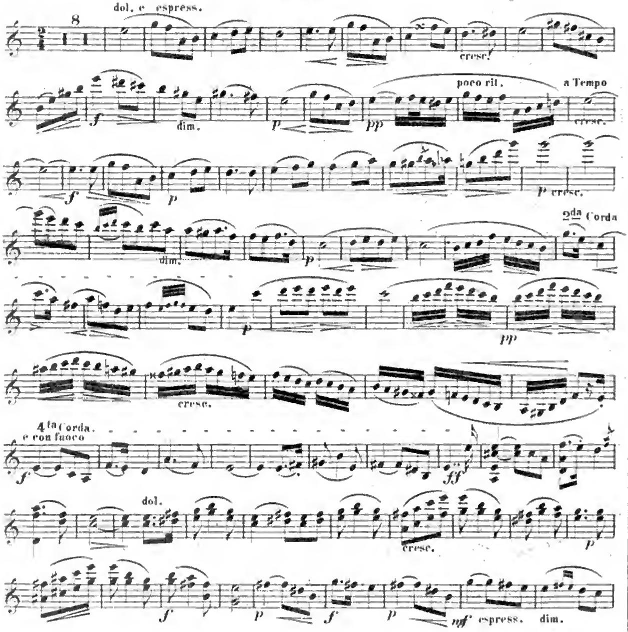
für

Violine und Pianoforte
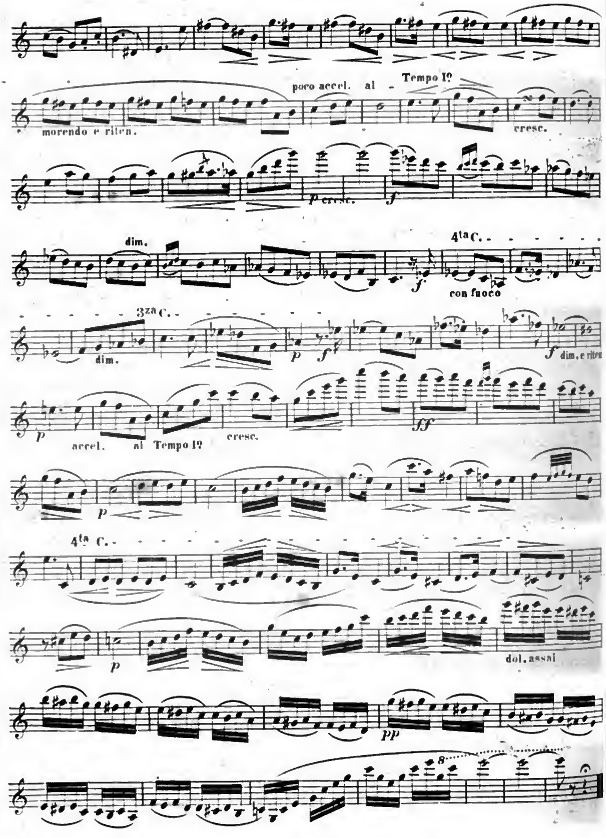
von
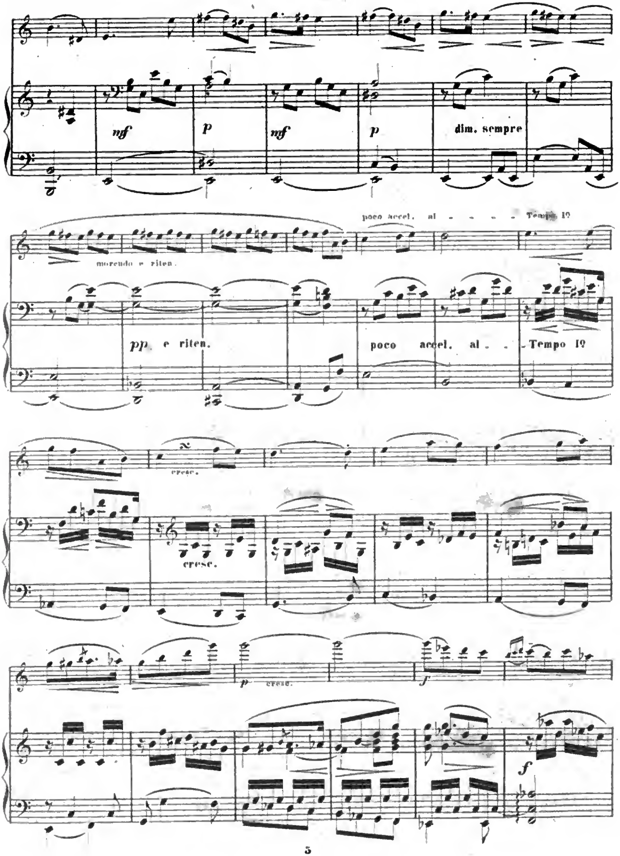
Joseph Joachim.
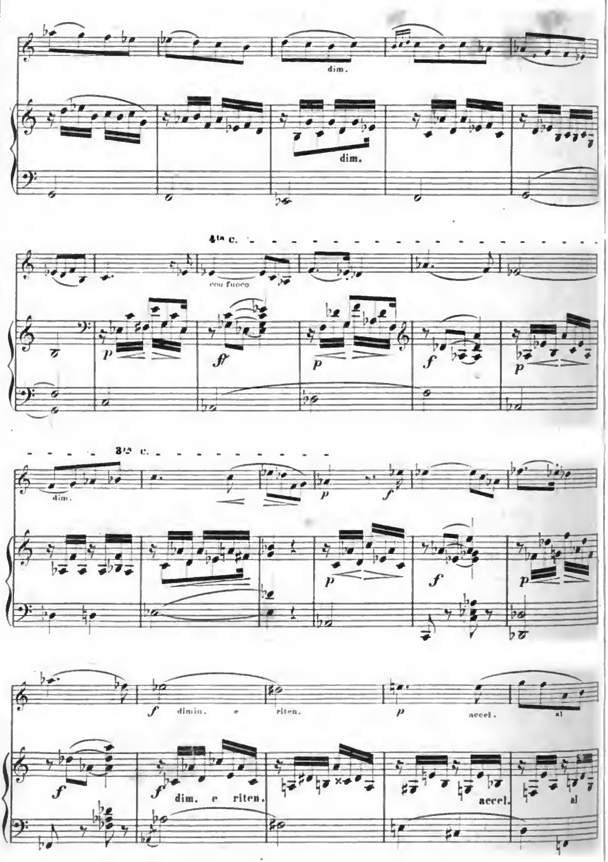
VIOLINO.
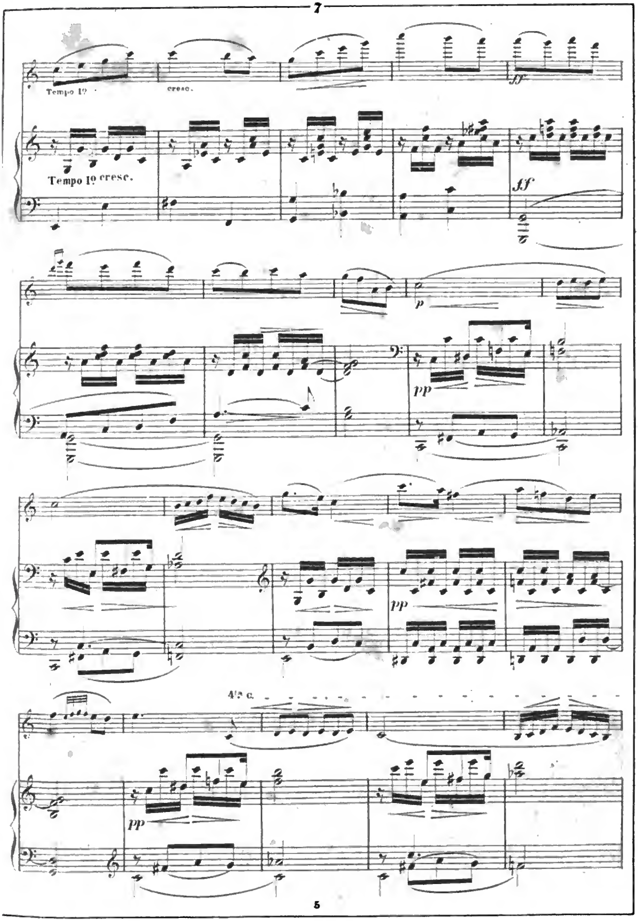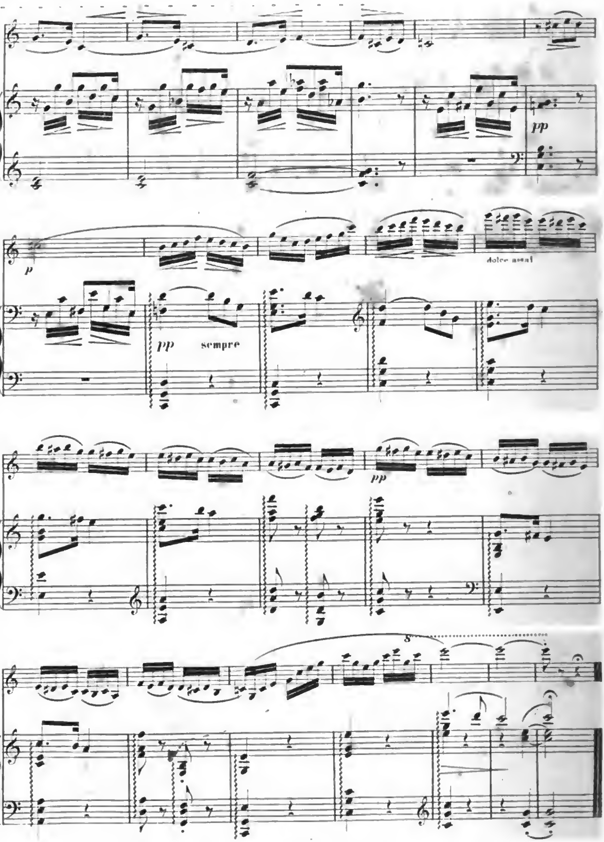


VIOLINO.


poco accel. al - Tempo I°
morendo e riten.
cresc.
p cresc.
f
dim.
4ta C.
f
con fuoco
3za C.
dim.
p
f
f dim. e riten
p
accel. al Tempo I°
cresc.
ff
p
4ta C.
p
dol. assai
pp
8


mf
p
mf
p
dim. sempre
poco accel. al - - - - Tempo I°
morendo e riten.
pp e riten.
poco accel. al - - Tempo I°
cresc.
cresc.
p cresc.
f
f


dim.
dim.
4ta c.
con fuoco
3ra c.
dim.
dimin. e riten.
accel. al
dim. e riten.
accel. al


Tempo I°
cresc.
Tempo I° cresc.
ff
ff
p
pp
pp
pp
4ª c.
pp


pp
p
pp sempre
dolce assai
pp

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze in Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. **№ 25.** Den 17. December 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{2}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.

Sechster Brief.

Physikalische und chemische Musik.

(Fortsetzung.)

Daß die Wärme aber nicht nur indirekt Töne in Luftsäulen erzeugt, sondern in festen Körpern ganz direkt durch Molekularactionen eine eigenthümliche Tonbildung hervorrufen kann, ist durch eine Reihe von Erfahrungen bewiesen, unter denen die von Arthur Trevelyan in Edinburg oben an stehen.

Trevelyan*) machte zufällig die Entdeckung, daß, wenn man einen heißen Metallkörper auf einen kalten legt, unter gewissen Umständen Töne entstehen können. Namentlich wenn man ein heißes Schüreisen oder einen heißen silbernen Löffel auf kaltes Blei, oder umgekehrt eine kalte Stange von Blei auf einen heißen Block von einem harten Metalle legt, können sehr musikalische Töne entstehen. Trevelyan widmete dieser Erscheinung seine besondere Aufmerksamkeit und gelangte zur Construction eines Instrumentes, welches im Anfang die, (jetzt auch bei uns gebräuchliche) Form der englischen Schüreisen oder die Gestalt des Schlägers hatte, dessen sich die Engländer beim Cricket-Ballspiel bedienen. Er nannte das Instrument Wackler (Rocker); Andere haben es Wieger, Termophon oder, ihm zu Ehren, Trevelyan-Instrument genannt.

Jetzt besteht das Instrument aus einem prismatischen Stab von Eisen, Kupfer oder Messing, von der Form eines gleichschenkligen Dreieckes, die Spitze nach unten gekehrt, platt abgestumpft und mit einer Längenfurche versehen, sodaß zwei Schneiden entstehen, mit welchen das Instrument auf seine Unterlage gelegt wird, die aus einem Halbcylinder von Blei oder Zinn, mit der convexen Fläche nach oben gekehrt, gebildet wird. An dem Wackler oder Wieger befindet sich ein Stiel, der an seinem Ende mit einem Knopf versehen ist, womit er sich schief gegen den Tisch stemmt, wenn der Wieger quer über die Unterlage gelegt wird. Bringt man den kalten Wieger etwas aus seiner Gleichgewichtslage, und überläßt ihn dann sich selbst, so entsteht ein Hin- und Herwackeln desselben, indem bald die eine, bald die andere Kante der Furche die Unterlage berührt. Die einzelnen Stöße kann man deutlich mit dem Ohre unterscheiden, doch kommt das Instrument bald zur Ruhe.

Wird der Wieger aber erhitzt, so folgen die Stöße viel schneller aufeinander, bleiben constant, nehmen sogar an Schnelligkeit zu, und verschmelzen bald zu einem Tone. Wenn die, während des Wackelns sich berührenden Flächen des heißen Sta-

*) Edinburgh Philosophical Transactions. T. XII.

des und kalten Bleies eben sind, so ist der, durch die Stöße hervorgebrachte Schall kein musikalischer Ton. Die, im Wackler angebrachte Furche bedingt erst die Entstehung eines musikalischen Tones von ziemlicher Höhe. Durch ein gelindes Andrücken des Stabes auf seine Unterlage kann der Ton um mehr als eine Octave erhöht werden, der mit der Entfernung des Druckes aber augenblicklich wieder sinkt. Oft mischen sich darein noch andere Töne, namentlich Klirrtöne.

Wir haben es hier offenbar mit Stoßtönen zu thun. Doch sind auch hier verschiedene Erklärungen versucht worden, unter denen die von Faraday wohl die haltbarste ist. Nach ihm rühren die Stöße davon her, daß die eine Kante der heißen Furche, wenn sie die Unterlage in einem Punkte berührt, an dieser Stelle durch die Wärme eine Ausdehnung, folglich Erhöhung hervorruft, und somit ein Fallen des heißen Wieger's auf die andere Seite der Furche bewirkt. Dadurch kommt die andere Kante mit der Unterlage in Berührung, es entsteht auf dieser Seite eine Erhöhung, während die frühere Stelle sich abkühlt; der Wieger fällt in seine vorige Lage zurück, u. s. f. Diese, natürlich sehr rasch erfolgenden Schwingungen des Stabes lassen sich am Besten durch einen Strohhalm sichtbar machen, welcher, quer über den Wieger gelegt, in Schwingungen geräth und zuletzt eine drehende Bewegung zeigt. Hebt man die metallene Unterlage vom Tische weg, und hält sie frei in der Hand, so hört das eigenthümliche Tönen auf, der Beweis, daß der wahrnehmbare Ton durch die Resonanz bewirkt wird.

Verschieden davon ist die Entstehung eines ähnlichen Phänomens, welches Gilbert*) beobachtete. Eine, so eben in der Pfanne erstarrte Scheibe von Amalgamationssilber legte man mit ihrer convexen Seite auf einen kalten Amboß. Sie lag hohl und gab in dieser Lage von selbst einen tiefen Ton, den man den Orgelton des Amalgamationssilbers nannte.

Derartige Erscheinungen kommen öfter vor, nur daß sie sich meist als getrennte Stöße, als Knacken und Klirren z. B. an Ofenthüren, Ofenröhren, bei erkaltendem, geschmolzenem Wasser, rc. zeigen. Kehren diese, einzeln als Stöße erscheinenden Geräusche, in hinlänglicher Menge und in gleichen Zeitintervallen wieder, so entsteht hieraus wie immer, ein Ton. Dieser Stoßton ist aber ein ganz anderer, als beim Trevelyan, da er in der Masse selbst entsteht, die unter sich in Zusammenhang ist. Die Berührung ist in allen Punkten permanent und man beobachtet kein sichtbares Schwanken. Brandes*) schreibt den Ton der ungleichen Vertheilung der Wärme in den Metallen, wegen ihrer ungleichen inneren Beschaffenheit zu. Daß Molekularverhältnisse hierbei thätig sind, geht schon aus Savart's**) Beobachtungen hervor, nach denen alle, nicht regelmäßig krystallisirten Körper sogleich nach ihrer Erkaltung weit schwieriger unter äußeren Einwirkungen ertönen, als später — während dieser Moment der Erstarrung dem inneren, selbstständigen Tönen gerade am günstigsten ist.

Es ist interessant, zu beobachten, wie jede Generation von der Wissenschaft ein neues Geschenk erhält, welches von epochemachender Bedeutung ist und einen gewissen Zeitraum hauptsächlich beherrscht. Wie im vorigen Jahrhundert die Elektricität eine Macht war, der sich Alles gläubig zuwandte, wie zu Anfang dieses Jahrhunderts der Dampf ein Allbeherrscher zu werden verhieß, so leben wir jetzt im Zeitalter des Elektromagnetismus, der in Gestalt neuer Triebkräfte, neuer Telegraphen, unter der Maske des, schon halbvergessen geglaubten, Somnambulismus rc. energisch auftritt und Anhänger wirbt, welche, wie gewöhnlich, nicht weniger als Alles von ihm erwarten.

So ging vor Kurzem durch die Spalten vieler Zeitungen die Notiz***), daß Professor Petrina in Prag ein musikalisches Instrument „auf Grundlage des galvanischen Stromes erfunden habe, in welchem man den Keim und Beginn fabelhafter Resultate erkennen könne.“ Wir wurden dabei unwillkührlich an Professor Dewhurst erinnert, welcher aus der chemischen Harmonika sogleich ein musikalisches Instrument verfertigte, dem man seine Existenz als Curiosum wohl gönnen mochte, eine practische musikalische Bedeutung aber mit ziemlicher Bestimmtheit von vorn herein absprechen konnte.

Die Entdeckung der elektrischen Musik ist nicht mehr so neu, als die Zeitungen glauben. Derartige Thatsachen haben aber gewöhnlich das Schicksal, erst jahrelang in den engeren wissenschaftlichen Kreisen zu cursiren, bevor sie, als Neuigkeit, in's Publikum dringen.

Page†) bemerkte im Jahre 1850, daß man die Bewegung des Trevelyan-Instrumentes, ohne Anwendung äußerer Wärme, durch den galva-

---

*) Gilbert's Annalen, XXII, 323.

*) Vorlesungen über Naturlehre III. 29.

**) Poggendorf's Annalen, XVI. 258.

***) Aus dem „Wanderer“. Siehe Sächsische Constit. Zeitung vom 17. August 1852. — Neue Zeitschrift für Musik Band 37. S. 112.

†) Archives des sciences physiques et naturelles, XIII. 313.

nischen Strom hervorbringen könne. Die Unterlage könne dann aus demselben Metall wie der Wieger bestehen, am Besten aus zwei parallel gelegten Schienen, deren eine mit dem einen, die andere mit dem andern Pol einer Batterie in Verbindung gesetzt wird. Der elektrische Strom bewirkt hierbei eine Wärmeentwickelung, welche an den Berührungspunkten die Bewegung ähnlich unterhält, wie bei der gewöhnlichen Art, das Instrument zum Tönen zu bringen.

Die Arbeiten von Wertheim und de la Rive haben aber noch früher schon im Jahre 1848 bewiesen, daß der elektrische Strom in den Körpern selbst, ohne Mithülfe der Wärmeentwickelung, Töne erzeugen könne.

Diese Töne sind jedoch nicht zu verwechseln mit denen, welche man an elektrischen Telegraphen bemerkt, und fälschlich dem elektrischen Strome zuschreibt. Nicht nur der Volksglaube sagt, „der elektrische Telegraph sei in voller Arbeit" wenn er zu tönen beginnt, sondern auch in gebildeten Kreisen ist dieser sonderbare Irrthum verbreitet. Ein bekanntes musikalisches Blatt*) brachte noch kürzlich die Nachricht, daß man das Singen der Telegraphendrähte, dem Brummen einer Orgelpfeife vergleichbar, zu allen Tages- und Nachtzeiten, vorzüglich deutlich in der Nähe der Telegraphenstangen wahrnehmen könne; und bezeichnete komischer Weise diese Musik „als eine Folge magnetischer Stürme," (soll wohl „magnetischer Ströme" heißen).

Die wahre Erklärung liegt hier viel näher. Die ausgespannten Telegraphendrähte werden auch dann klingen, wenn sie nie zum Telegraphiren benutzt werden, denn sie stellen Nichts anderes dar, als ein- oder mehrseitige Aeolsharfen oder richtiger Wetterharfen im größten Maßstabe. Durch die Luftstöße werden die Eisendrähte in partielle Schwingungen versetzt, wie die Saiten einer Riesenharfe, und geben diesen ganz verwandte Töne. Schon im vorigen Jahrhundert war bekannt **), daß ein langer ausgespannter Eisendraht bei Wetterveränderungen einen eigenthümlich summenden Ton hervorbringe. Man hielt die Wirkung für eine Folge der Temperaturänderung und nannte den Apparat Wetterharfe. Die Schwingungsart ist jedenfalls dieselbe, wie bei der Aeolsharfe. In neuester Zeit hat Sattoni***) wiederholt beobachtet, daß die Telegraphendrähte nur dann tönen, wenn ein Witterungswechsel eintritt,

*) Signale für die musikalische Welt, 1852. No. 47.
**) Lichtenberg's Magazin, II. 4. 213. Göttinger Taschenkalender für 1789. S. 129.
***) Bellani im Archives des sciences physiques, IV. 180.

außerdem aber weder bei heiterem oder regnichtem noch bei sehr windigem Wetter.

Die, wirklich durch den elektrischen Strom erregten Töne waren bis jetzt noch zu schwach, um sie auf größere Entfernungen hörbar zu machen. Es ist zwar möglich, daß Petrina Mittel gefunden hat, sie zu verstärken, doch ist dabei immer noch nicht abzusehen, wie dadurch ein leicht zu handhabendes musikalisches Instrument entstehen soll. Ist der Ton wirklich dem der Physharmonika ähnlich, so ist auch kein Grund vorhanden, für die gleiche Klangwirkung ein neues Instrument zu construiren. Daß ein solches Instrument den Vortheil bietet, durch beliebig verlängerte Drahtleitungen an dem einen Ort gespielt und an einem ganz anderen Ort gehört zu werden, oder beliebig viele und beliebig entfernte Instrumente zu gleicher Zeit tönen zu machen ist nicht merkwürdiger als die gleiche Eigenschaft der elektrischen Telegraphen. Wenn man derartige Instrumente als neue, musikalische Telegraphen in Vorschlag bringen oder zu Ueberraschungen und Effecten im Sinne der natürlichen Magie, des „unsichtbaren Mädchens" &c. benutzen will, wozu sie allerdings vorzüglich geeignet sind — so ist damit wohl ihr ganzer praktischer Nutzen erschöpft, worauf sie das Schicksal vieler anderer Apparate theilen und in die Glasschränke der physikalischen Cabinette wandern werden, wofür sie auch in der That gehören.

Physikalisch interessant wird es immer bleiben, daß der elektrische Strom nicht nur Wärme, Licht und chemische Erscheinungen, sondern auch Töne erzeugen kann. Es liegt darin ein neuer Beweis für die Molekulartheorie und für das Vorhandensein und den Zusammenhang der Thätigkeiten des Aethers.

Nach de la Rive *) entsteht in einem metallischen Leiter (Eisenstab) jedesmal ein Ton, wenn durch denselben ein discontinuirlicher elektrischer Strom geht, während sich in der Nähe ein Elektromagnet oder ein umgebender Schraubendraht befindet, durch welchen ein continuirlicher Strom in gleicher Richtung mit dem tonerzeugenden geht. Hat man der tongebenden Leiter selbst spiralförmig gewunden, so giebt der discontinuirliche Strom ohne Weiteres einen Ton, der oben durch einen umgebenden stetigen Strom verstärkt wird. Sobald man neben dem discontinuirlichen noch einen stetigen Strom durch denselben Leiter gehen läßt, hört der Ton auf.

Auf Grund vieler, dahin einschlagender Versuche stellte de la Rive den allgemeinen, wichtigen Satz auf: Wenn durch irgend einen festen, flüssigen

*) Archive des sciences physiques, IX. 265, Annales de chimie et physiques XXVI. 158.

oder gasförmigen Leiter der elektrische Strom geht, so bewirken ein Magnet oder benachbarte elektrische Ströme eine Umlagerung der Moleküle in demselben. Ist der erstere Strom ein discontinuirlicher, so oscilliren die Moleküle zwischen der natürlichen und der durch den Magnetismus gegebenen Gleichgewichtslage hin und her. Diese Oscillationen der Moleküle sind die Ursache eines Tones. Mit dieser Ansicht stimmt die Beobachtung von Joule überein, daß Eisenstäbe sich bei der Magnetisirung verlängern, während sie sich bei einem durchgehenden elektrischen Strome verkürzen. Diese Erscheinungen erklären sich, wenn man annimmt, daß durch einen durchgehenden elektrischen Strom die Moleküle eine, gegen die Hauptrichtung transversale Anordnung erhalten, während sie durch die Magnetisirung longitudinal gerichtet werden. Durch Elektricität und Magnetismus würden sonach in Eisenstäben ähnliche Longitudinal- und Transversalschwingungen im kleinsten Maaßstabe hervorgerufen, wie wir sie (im 3ten Briefe) an den Körpern überhaupt äußerlich beobachtet haben.

Daß die Elasticität auch hier im Spiele ist, hat Wertheim*) durch seine interessanten Arbeiten schon früher bewiesen. Er zeigte, daß sowohl der elektrische Strom als auch die Magnetisirung des Eisens eine vorübergehende Verminderung des Elasticitätscoëfficienten der Leiter bewirke. Er ermittelte die Gesetze, welchen die, durch die longitudinalen und transversalen Erschütterungen hervorgerufenen Töne folgen, und fand als Hauptresultat, daß der durchgehende elektrische Strom einen plötzlichen Stoß auf den eisernen Leiter ausübe, zwischen dessen Wirkung und der eines gewöhnlichen Stoßes kein Unterschied stattfände. Alle deutlichen Töne, welche durch den äußeren oder inneren Strom hervorgebracht werden finden darnach ihre Erklärung in einer äußeren Stoßwirkung des elektrischen Stromes, was dadurch bewiesen scheint, daß die, durch die longitudinalen Stromthätigkeiten erzeugten Töne die nämlichen sind, wie die durch einen Schlag auf das Ende des Stabes in Richtung seiner Axe hervorgebrachten Longitudinaltöne.

Durch die elektrischen Töne ist der Cyclus der außergewöhnlichen Tonerregungen geschlossen und bei einem Rückblick überschauen wir eine große Reihe von Tönen der seltsamsten Art, die selten schön, aber immerhin typisch, selbst klangvoll individuell genannt werden können. Wir sehen, welche entscheidende Rolle hierbei dem Stoß und der Elasticität der Körper, selbst in dem nicht fühlbaren, aber doch hörbaren Gebiete der feinsten Molekularthätigkeiten zugetheilt ist.

*) Annales de chimie et physique XII, 610. XXIII, 302.

In diesem merkwürdigen Toncyklus fehlt keine der kosmischen Kräfte als erregendes Mittel, außer dem Licht, das, weil es selbst nur ein feineres Tönen im höheren Sinne ist, zur Tonerregung selbst nicht tauglich sein kann.

Auffallend muß es hier wohl erscheinen, daß, obgleich die im Weltall verbreiteten kosmischen Kräfte auch hier thätig sind, dennoch von einen kosmischen Ton nicht gesprochen werden kann. Der Ton ist an die Erde gebannt und kann nicht über ihren Luftkreis hinaus, so wenig als von anderen Weltkörpern jemals ein Ton zu uns dringen wird. Daß das Licht allen Weltkörpern gemein sei, sagt uns die Erfahrung; daß Wärme, Elektricität und Magnetismus gleichfalls im Weltall thätig seien, lehrt die Abstraction; daß die Schwere das Universum zusammenhält zeigt die Berechnung. Ob aber, außerhalb des Erdkreises, auch Töne vorhanden sind, und ob, wenn sie vorhanden, diese auch auf anderen Weltkörpern vernehmbar sind, gehört nur in's Reich der Vermuthung, und dürfte eher verneint, als bejaht werden. Es hat mehr Wahrscheinlichkeit für sich, daß die Töne das Monopol der Erde sind, der individuelle Ausdruck der terrestrischen Thätigkeiten, deren Empfindung dem Menschen ausschließlich vorbehalten ist.

(Schluß des sechsten Briefes.)

Dresdner Musik.

IV.

Schumann's „Pilgerfahrt der Rose" und Mendelssohn's Chöre zum „Oedipus".

Ein Dresdner Correspondent, der nicht pflichtmäßig jede Opernvorstellung registrirt und recensirt, sondern nur dann zur Feder greift, wenn ein musikalisches Ereigniß ihn dazu veranlaßt — hat gute Zeit. Es sind in diesem Jahre am Himmel mehr Planeten entdeckt worden, als in Dresden am musikalischen Concerthimmel überhaupt Sterne erschienen sind, ohne daß wir damit sagen wollen, daß diese Sterne auch Wandelsterne waren. Fixsterne waren sie alle nicht, am Wenigsten solche erster Größe.

Es sieht in Dresden traurig aus mit guten Concerten. Berlin, München, Wien, Stuttgart, Leipzig, Düsseldorf, Bremen und Cöln haben der sächsischen Residenz den Rang so vollständig abgelaufen, daß man das Versäumte kaum mehr nachholen kann. Die Bekanntschaft mit der neuern Instrumental- und Kam-

mermusik ist fast gänzlich vernachlässigt, wenn wir einige wenige unsystematische, rein experimentelle Versuche abrechnen. Die Zweigroschenconcerte bei Bier und Tabak tragen dem Zeitgeist mehr Rechnung, als die Dresdner Kapelle, welche in ihren jährlichen vier Concerten die Epoche der Symphonien thatsächlich mit Beethoven abzuschließen scheint. Es ist freilich sehr bequem, einen Zeitraum von zwanzig Jahren, und wäre es auch nur einer der Epigonen, zu ignoriren, um gleich da wieder anzuknüpfen, wohin die Zukunft unwiderstehlich weist. Das wäre ganz gut, wenn man nur nicht, wie die Siebenschläfer, eine ganze Kunstperiode darüber verschlafen hätte, und nun Wagner auf Beethoven folgen läßt, ohne die Mittelglieder, Schubert, Schumann und Berlioz, und Erscheinungen wie Mendelssohn und Gade, kaum flüchtig berührt zu haben.

Bei einer solchen Armuth an Concerten im höheren Sinne (denn Virtuosenconcerte giebt es hier, wie allenthalben immer genug) war es allerdings ein musikalisches Ereigniß, daß Schumann's Pilgerfahrt und Mendelssohn's Chöre zum Oedipus in Kolonos von der hiesigen Liedertafel aufgeführt wurden. Daß der Griff ein so glücklicher war, wie sich die Dresdner Kapelle bei ihren Concerten selten zu rühmen hat — bewieß der volle Saal im Hôtel de Saxe, der zwar klein, aber übermäßig gefüllt war von einem, in jeder Hinsicht gewähltem Publikum.

So anerkennenswerth aber die Aufführung jedes dieser Werke für sich gewesen wäre, so wenig konnten wir der Zusammenstellung dieser so heterogenen Musikstücke unsern Beifall geben. Wir möchten eine Absichtlichkeit darin erkennen, wenn wir keine Tactlosigkeit dabei voraus setzten.

Es liegt im Wesen der Romantik zu tief begründet, daß sie nur für sich betrachtet und nur abgeschlossen behandelt werden kann, daß sie mit der klassischen Richtung sich niemals vertragen hat und nie vertragen wird. Das ist in der Poesie, in der Kunst überhaupt, eine abgemachte Sache, die man in der Musik nicht ungestraft ignoriren kann. Es ist keinem Publikum der Welt Abstraction genug zuzumuthen, an einem Abend eine Tragödie des Sophokles und ein Mährchen in Andersen's Manier mit gleichem Interesse zu genießen, und mit objectiver Kritik zu verarbeiten. Es wird und muß dann immer Parthei genommen werden und das Erhabene trägt dann über das Sentimentale in der Dichtung gewöhnlich den Sieg davon.

Wir wollen Mendelssohn keinen Klassiker nennen, aber im Oedipus strebt er darnach. Der Stoff und die Idee treiben unwillkührlich dahin und Mendelssohns Lösung ist so geistreich und ihm eigenthümlich, wie Alles von ihm mit feinem Tact, mit Klarheit und Selbstbewußtsein aufgefaßt und mit ästhetisch klassischer Bildung durchgeführt wurde. Mendelssohn hatte in seinen Chören zur Antigone eine eigene Bahn selbstständig sich gebrochen, von welcher er im Oedipus beweist, daß sie, wenn auch nicht erweitert, doch innerhalb der gesteckten Grenzen höchst geistreich ausgebildet werden kann. Der metrische Prachtbau des altgriechischen Chores verlangt von selbst ganz neue musikalische Rhythmen, auf welche bei dem Schlendrian unserer trochäischen und jambischen Texte ein Musiker schwerlich geführt werden könnte. Da bei Mendelssohn das Formelle überwiegend ist, so begreift man, daß er durch seine Individualität eher, als jeder Andere, gerade auf diese Aufgabe hingewiesen, und befähigt war, sie mit Geschmack, wenn auch im modernen Sinne zu lösen.

Es wäre thöricht, altgriechische Musik zu verlangen, die, wenn sie nur erst entdeckt wäre, unsere Ohren sicher gar nicht vertragen könnten. Die modernen Instrumentaleffecte, sowie die errungene Mannigfaltigkeit der Gesangsbehandlung im Chor-Unisono, im vielstimmigen Chor, im Solo, Quartett, u. s. w. können und dürfen bei der Lösung solcher Aufgaben nicht ignorirt werden, wenn wir nicht eine archäologische, abgestorbene Musik ohne Sympathien der Gegenwart erhalten wollen. Diese zu lösenden Schwierigkeiten verleihen dem Kunstwerke einen eigenthümlichen Reiz und fesseln den Hörer, der schon mit Pietät an die Dichtung herantritt, ein Glück, das modernen Dichtungen nur mit seltenen Ausnahmen zu Theil wird. Daß Mendelssohn's Lösung immer nur auf ihn selbst und auf das christlich-kirchliche Element hinweist ist durch Mendelssohn's Individualität und Bildungsgang hinlänglich erklärt, so daß man nur erstaunen kann, wieweit es ihm gelungen ist, sich von dem Subjectiven zu befreien, und in der griechischen Welt sich möglichst selbstständig zu bewegen. Mendelssohn hat das Verdienst, allen Nachfolgern auf diesem Feld in geistreicher Weise vorgearbeitet zu haben, da das Bahnbrechen in solchen entfernten Gebieten das Schwierigste und Gewagteste ist.

Die Ausführung der Chöre zum Oedipus von Seiten der Liedertafel war recht gut, wenn gleich wir feinere Nüancirung gewünscht hätten. Das Orchester war aber sehr mangelhaft, namentlich ließen die Blasinstrumente Viel zu wünschen übrig. Die Frage liegt sehr nahe, warum man denn zu solchen Aufführungen, zu welchen das Kunze'sche Orchester begreiflicherweise nicht ausreichen kann, nicht die Capelle auffordert? Oder vielmehr, warum die Kapelle zu solchen Kunstzwecken nicht von selbst sich angetrieben fühlt,

mitzuwirken, zumal wenn einer ihrer Kapellmeister dirigirt? Das ist ein fauler Fleck in den hiesigen Kunstverhältnissen, den wir gelegentlich noch näher beleuchten werden.

Der Kapellmeister **Krebs** hatte die Mendelssohn'schen Chöre mit sichtbarer **Vorliebe** einstudirt. Denn all' das Gute, was man von der Aufführung des Oedipus sagen kann war im bedeutend vermindertem Grade bei der Aufführung der Schumannschen Musik erkennbar.

Es ist nicht zu viel gesagt, wenn wir Hrn. Krebs als einen **Gegner** der Schumann'schen Richtung bezeichnen.*) Wie kann aber eine Aufführung gelingen, die von einem **Antipoden** geleitet wird, in dessen Wesen es gar nicht liegt, in die Intentionen Schumann's einzugehen? In solchen Händen ist die Schumann'sche Romantik mit ihrem Duft und ihrer Charakteristik freilich „besorgt und aufgehoben."

Die Unfähigkeit des Orchesters mußte sich bei Ausführung der weit schwierigeren Schumann'schen Musik noch auffallender heraus stellen, als beim Oedipus. Die Einsätze waren unsicher, die Durchführungen zerrissen, die Blasinstrumente oft falsch, ein Verständniß des Gegebenen nicht vorhanden, sonst hätte man nicht so roh und indiskret begleitet. Auch die Chöre waren zu wenig schattirt und namentlich die Elfenchöre zu stark. Mehrere Tempi waren geradezu vergriffen, die Soli im Ganzen höchst mittelmäßig, da sie meist durch Dilettanten vertreten waren. Nur Frl. **Jabobi**, die **Rose**, sang mit dankenswerther Hingebung, mit vielem Verständniß, ja mit Pietät, sodaß wir von ihr allein sagen können, daß sie Schumann in sich aufgenommen und sinnig wieder gegeben habe.

Bei so vielfachen Mängeln der technischen Ausführung ist wohl zu beachten, daß wir durchaus nicht berechtigt waren, die herabgestimmten Anforderungen an eine Dilettantenleistung aus Gefälligkeit mitzubringen, weil das höchstanständige Entree von 1 Thaler (im Saal) gefordert ward, wofür der Deutsche allenfalls Etwas zu verlangen gewohnt ist. Wir zweifeln nicht, daß der Wille der Liedertafel der Beste war, uns etwas Vollendetes zu geben. Aber man darf nicht über seine Kräfte geben wollen, mit einem solchen Orchester und mit einen Dirigenten, dem von der Natur der feine Sinn für die Schumann'sche Romantik leider versagt zu sein scheint! Eine solche Behandlung kann der Schumann'schen Musik mit den besten Willen nur schaden, weil dadurch natürlich die Schwächen in desto grelleres Licht treten, während die Hauptvorzüge, die rhythmische und harmonische Charakteristik, fast ganz verloren gehen.

Der Gehalt der Schumann'schen Composition concentrirt sich in den Ensemblestücken, da der erzählende Tenor nicht nur in der Composition, sondern auch bei der Aufführung der schwächere Theil war.

Hier rächt sich wiederholt das Verfahren Schumann's, da eine neue Kunstform schaffen zu wollen, wo sie nicht hingehört. Schumann schwankt zwischen dem lyrischen und dramatischen Element, wenn er sich im epischen Gebiet bewegt. Er will **die Charakteristik**, welche **Wagner** auf der Bühne erreicht hat, in den Concertsaal verpflanzen, setzt aber an die Stelle der **Handlung** die **Erzählung** und bringt somit ein Zwittergeschöpf zu Tage, das zwischen Recitativ und Arie Mitten inne steht, ohne das eine oder andere zu sein. Dadurch werden dem Zuhörer die Ruhepunkte geraubt, ohne ihm hinreichende Entschädigung zu geben, da die überreiche Charakteristik hauptsächlich in die Instrumente gelegt werden muß, weil keine unterstützende Handlung vorhanden ist.

Wir danken **Wagner**, daß er uns von den abgetrennten, unorganischen Kunstformen in der Oper befreit hat, aber das Verlangen nach der breiten, ruhigen Gefühlsentwickelung und Gesangsentfaltung in der Arie wird immer bleiben und kann nicht vollständig ignorirt werden. Man verweise aber die Arie dahin, **wohin sie gehört**, von der Bühne herab, in den **Concertsaal**. Doch muthe man dem Concertsaal nicht zu, was auf die Bühne gehört und umgekehrt. So sehr wir daher mit Schumann einverstanden sind, daß er das geistlos eintönige italiänische Recitativ verbannt hat, so müssen wir ihm einen Vorwurf daraus machen, daß er die Arie mit verbannte, ohne uns hinlänglichen Ersatz dafür zu bieten.

Allerdings ist dadurch die Hauptschwierigkeit, die verbindende Erzählung der epischen Dichtungen musikalisch wiederzugeben, noch nicht gehoben. Aber die **Erzählung** ist eben die **Schwäche** dieser Kunstform, die der musikalischen Behandlung immer widersprechen wird, und nicht anders zu beseitigen ist, als durch **Umgebung** derselben. Dies kann theils durch mehr dramatische, theils mehr reflektirende Behandlung geschehen, zu welcher die griechischen Chöre den richtigen Anknüpfungspunkt und das beste Vorbild geben würden. Was durch derartige Chöre oder Doppelchöre nicht erledigt werden kann, behandle man durch dramatische Ensembles oder in der Arienform.

Dadurch wird freilich diese ganze epische Kunstform fast unmerklich sich selbst entfremdet und unwillkührlich aus dem Concertsaal heraus auf die Bühne

---

*) Wir haben es selbst gehört, daß Hr. **Kreb's**, als er die Pilgerfahrt „hinter sich" hatte, und an den Oedipus kam, in der Hauptprobe laut ausrief: „Es thut doch wohl, wieder **gesunde Musik** zu hören!"

gedrängt werden. Aber das ist ja eben das Zeichen der Zeit, daß alle Kunstformen mehr und mehr auf die Bühne hinweisen und im Dramatischen ihren modernen Abschluß verlangen. Bis dahin bieten die reinen Gesangsformen der Arie, des Duetts, ꝛc. noch immer Anhaltepunkte genug dar, um für ihr episch-lyrisches Element das Podium statt des Kothurnes festzuhalten.

Im vorliegenden Fall sind wiederum die Schwächen der Dichtung die der Composition. Wo der Dichter, M. Horn, einzelne Situationen giebt, ist seine Arbeit recht gelungen. Die Bilder sind frisch, die Sprache ist lebendig, die Gedanken sind nicht neu, aber angemessen, der Plan jedoch ist mangelhaft, eine innere Nothwendigkeit ist absolut nicht vorhanden, von einer Entwickelung der Situationen keine Rede. Die ganze Dichtung erscheint zusammengewürfelt, und offenbar nur vorhanden, um einzelne lebendige Situationen oder Bilder zu erzielen, welche durch eine magere, unorganische Erzählung nicht verknüpft, sondern zusammen geleimt sind.

Wo der Dichter dem Componisten nur irgend Gelegenheit zur Ausbreitung giebt, zeigt Schumann die ganze Macht seiner Charakteristik, namentlich in den Chören. Von wahrhaft tragischer Wirkung ist die meisterhafte Scene auf dem Kirchhof; höchst gelungen sind die Elfenchöre mit ihren originellen Rhythmen. Jugendlich frisch und originell sind der Jägerchor und die durchaus humoristische- und naturwahre Hochzeitsfeier. Sehr schöne Ruhepunkte geben die drei Sopranduette, das reizende Ständchen und der Chor: „O sel'ge Zeit."

Bei so vielen und großen Schönheiten ist um so mehr zu bedauern, daß die eigentliche Fabel so bedeutungslos, und ohne Originalität, daß die Dichtung folglich nicht von selbstständig künstlerischem Werth ist und der erhebende Gesammteindruck eines abgeschlossenen Kunstwerkes fehlt.

Wenn aber oberflächliche oder partheiliche Beurtheiler von weichlicher Musik, von ungesunder, unnatürlicher Charakteristik, u. dgl. fabeln, so verleiten sie zu dem Glauben, daß das, was sie charakteristisch nennen, charakterlos, und was sie natürlich nennen, trivial sein muß. Dem großen Haufen des Publikums, das weder hören gelernt hat, noch denken will, und dem kleinen Häuflein der reactionären Kritiker mit ihren vormärzlichen Ideen, wird freilich Schumann immer unverständlich, oder widerwärtig bleiben. Ein Glück, daß man mit Redensarten keine Entwickelung hemmen oder eine Epoche negiren kann!

Der treffende Grundsatz, den kürzlich Gutzkow aussprach: „daß unsere meisten Fehler übertriebene Tugenden seien" findet auf Schumann seine vollste Anwendung. Jede Kunstbestrebung hat aber ihre volle Berechtigung, (und sei es auch nur die des Ueberganges und der Vermittelung) sobald sie sich als eine solche manifestirt, welche nicht außerhalb der Zeitrichtung liegt, sondern eine nothwendige Consequenz des Vorangegangenen ist. Was im Zeitbewußtsein ruht, findet auch in der Zeit sein Echo und in der Zukunft seine Lösung. Nur das Scheinleben einer, aus früheren, überwundenen Perioden heraufbeschworene Kunstrichtung ist ohne Wahrheit und ohne Recht. Darum wird das Bestreben gewisser Partheien, welche sich mit Seelenangst an das Vergangne klammern, wie alle Reaction, auf die Dauer ohne Halt und Wirkung sein.

Dresden, den 8ten Dec. Hoplit.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Erste musikalische Abendunterhaltung im Saale des Gewandhauses am 29sten November. Quintett für Clarinette, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell von Mozart, vorgetragen von den HH. Landgraf, CM. Dreyschock, Röntgen, Herrmann und Wittmann. Quintett für Streichinstrumente von Mendelssohn (B-Dur, nachgelassenes Werk), vorgetragen von den HH. CM. David, Röntgen, Herrmann, Hunger und Kapellmeister Rietz (zum ersten Male). Zweiter Theil: Septuor für Pianoforte, Violoncell, Contrabaß, Flöte, Hoboe und Horn von Hummel (Op. 74, D-Moll), vorgetr. von Frl. v. Staudach und den HH. Herrmann, Kapellmeister Rietz, Backhaus, Grenser, Diethe und Pohle. — Der erste Theil dieser Abendunterhaltung war bezüglich der Ausführung lobenswerth zu nennen. Das Quintett Mendelssohn's interessirte als ein nachgelassenes Werk, den Meisterschöpfungen desselben kann es indeß nicht an die Seite gestellt werden. Man findet, namentlich im letzten Satze nicht die Abrundung und künstlerische Ausführung des Stoffes, wie in anderen derartigen Werken bei ihm. Im Hummel'schen Septett bestätigte sich das, was wir bei Gelegenheit ihres ersten hiesigen Auftretens über Frl. v. Staudach sagten mehr als vollkommen. Sie besitzt Fertigkeit und Sicherheit, aber weiter nichts; gediegene technische Bildung, insbesondere des Anschlages, mangelt aber in so hohem Grade, daß sie mit ihren steifen Fingern über ein halbes Dutzend Saiten zerschlug. Von geistigem Ausdruck konnte auch nicht die Rede sein; sie spielte eben nur die Noten. Die Ausführung war überhaupt keine besonders gelungene, es spielte Jeder mehr auf eigene Hand, und eine einheitsvolle Darstellung aus einem Guß kam nicht zu Stande. Lobenswerth war es, daß Frl. v. Staudach dieses Mal das höchst überflüssige Präludiren unterließ, mit dem sie sich zwischen den Sätzen des Beethoven'schen C-Moll-Concerts im Abonnementconcert hören ließ.

— Wie sehr sich übrigens die Begriffe von Schön und Nichtschön bei vielen Leuten müssen verwirrt haben beweist, daß Frl. v. Staudach in der Leipziger Tageskritik als eine Pianistin par excellence gepriesen und Frau Clara Schumann an die Seite gestellt wurde.

Zweites Concert der Euterpe am 30sten November. Ouvertüre (Melusine) von Mendelssohn; Concert für die Violine von Molique (A-Moll), vorgetr. von Hrn. H. Riccius aus Dresden; Bacchus-Chor aus Antigone von Mendelssohn, vorgetr. von dem Pauliner Gesangsverein. La Napolitana, Phantasie über neapolitanische Themen von Franz Schubert, vorgetr. von Hrn. Riccius; drei Männerquartette, vorgetr. vom Paulinerverein. Zweiter Theil: Pastoral-Symphonie von Beethoven. — Hr. H. Riccius, dem Publikum der Euterpe als Violinist schon bekannt, zeigte sich auch dieses Mal als ein tüchtiger Geiger. Der Vortrag des ganzen Molique'schen Concertes war etwas ermüdend für die Hörer; man glaubte schon nach dem ersten Satze Hrn. R. auf's Wort, daß er seinen Bogen zu führen verstehe und sicher hätte er mit einem Bruchstück dieses Werkes, wenn nicht mehr, doch gewiß dasselbe erreicht, als mit dem Ganzen. Die Napolitana von Fr. Schubert (aus Dresden) ist ein Zwillingsbruder des Carnevals von Venedig: dieselben Wendungen, dieselben Harmonien, derselbe Firlefanz. Hr. R. spielte dieses sehr schwierige Virtuosenstück mit großer Gewandtheit und Geläufigkeit. Die Leistungen des Paulinervereins waren durchaus lobenswerth. Die beiden Instrumentalwerke, namentlich die Symphonie, ließen in der Ausführung Manches zu wünschen übrig. Vor Allem vermißten wir Schwung und feinere Nüancirung.

Neuntes Abonnementconcert am 9ten December. Ouvertüre zu „Faust" von Spohr; Concertarie von Mendelssohn, gesungen von Frl. Büry; Concert für Pianoforte, G-Moll, von Mendelssohn, vorgetragen von Hrn. Alexander Dreyschock; Arie di chiesa von Stradella, gesungen von Frl. Büry; Fuge von Händel (H-Moll) und Rhapsodie von Dreyschock, vorgetragen von Hrn. Dreyschock. Symphonie von R. Schumann (No. 2, C-Dur) Hr. Dreyschock war seit einer längeren Reihe von Jahren in Leipzig nicht gehört worden, und sein Auftreten interessirte daher um so mehr. Wie natürlich fand er rauschenden Beifall, und gab, als er gerufen wurde, noch ein Stück dazu. Die glänzenden Eigenschaften der Virtuosität des Hrn. Dreyschock sind allgemein bekannt, so daß wir kaum nöthig haben dieselben hier auf's Neue hervorzuheben. Für den Vortrag des Mendelssohn'schen Concerts ließ ihn insbesondere seine enorme Fertigkeit in Octavengängen, sein äußerst lockeres Handgelenk geeignet erscheinen. Meisterhaft spielte er die Fuge, wenn auch in schnellem Tempo etwas virtuosenmäßig. Die Rhapsodie hatten wir schon früher von ihm gehört. Wohlthuend war es, der vorausgegangenen Clavierpaukerei gegenüber wieder einmal gesundes Pianofortespiel zu hören. Frl. Büry zeichnete sich namentlich wieder in der Arie von Stradella aus, so daß es uns scheint, als sei die italienische Musik, ältere sowohl wie neuere, diejenige Sphäre, worin sie das Hervorstechendste leistete. Dankenswerth war die Wahl der 2ten Schumann'schen Symphonie, da das Publikum mit diesem Werk noch am wenigsten vertraut ist. —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Der Bassist Formes gastirt in Berlin.

Frau v. Marra, die unermüdliche Gastrollen-Reisende, die niemals eine bleibende Stätte zu wünschen scheint, wird zum Frühjahr nach London gehen, um sich von John Bull bewundern zu lassen. Ihr Leipziger Gastspiel-Engagement wird sie mit dem neuen Jahre einstellen, da die Leipziger so undankbar waren, ihre Benefizvorstellung sehr spärlich zu besuchen.

Roger wird in Wien zu Gastrollen erwartet.

Wie man sagt ist Auber von dem neuen Kaiser der Franzosen zum — Senator ernannt worden. Seine Stelle beim Conservatorium wird Halevy einnehmen.

Die italienische Oper in Berlin hat wegen Mangel an Theilnahme seitens des Publikums ihre Vorstellungen eingestellt.

Frau Howitz-Steinau verläßt Dresden wieder und geht nach Carlsruhe.

Musikfeste, Aufführungen. Auf dem letzten Norfolk-Norwicher Musikfeste wurde unter mehreren älteren classischen Werken auch ein neues Oratorium „Jerusalem" von H. H. Pierson aufgeführt. Das Werk enthält vier Theile, der Text ist der heiligen Schrift entnommen. Ein großer Antheil an dem Gelingen und dem Beifall, den die Aufführung fand, wird der Mitwirkung der Damen Pauline Viardot-Garcia, Miß Pyne und Miß Dolby, und den HH. Formes und Weiß zugeschrieben.

Das dritte große Odeonsconcert in München brachte die C-Dur Symphonie mit Schlußfuge von Mozart, ein Halleluja für Sopran-Solo aus dem Oratorium „Esther" von Händel, ein Ave verum für Sopranterzett von Cherubini, die Jubel-Ouvertüre von Weber und eine noch unbekannte Orchestersuite von Bach. Sie bildete unstreitig den interessantesten Theil des Programmes. Die Handschrift dieser Suite befindet sich im Privatbesitz des Directors am Münchner Conservatorium für Musik, dessen Liberalität man die Aufführung verdankt. Die Suite ist für Streichinstrumente allein und hat nun drei Sätze. Sie hat so sehr gefallen, daß der dritte Satz wiederholt werden mußte. In den Nüancirungen welche Franz Lachner diesem mit musikalischer Bezeichnung nicht versehenen Werke gab, bewies er einen tiefeingehenden, feinen Schönheitssinn. In einem der nächsten Odeonsconcerte wird eine neue Symphonie von Wilhelm Taubert, welche der Componist der Münchner musikalischen Akademie gewidmet hat, zur Aufführung kommen.

In Breslau kam kürzlich unter der Leitung des Musikdir. Mosevius Händel's Samson zur Aufführung.

Der Violinist Singer wird in nächster Zeit nach Leipzig und Berlin kommen, um daselbst aufzutreten.

Neue und neueinstudirte Opern. Der ehemalige Weimarische Kapellmeister Chelard ist in Paris mit zwei neuen Opern angekommen, von denen wenigstens eine dort zur Aufführung kommen wird.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Componist Fr. Gretscher erhielt von der Frau Prinzessin von Preußen für die Dedication einer Phantasie für Pianoforte über das von Frau Sontag gesungene Schweizerlied (Coblenz, bei Falkenberg) eine werthvolle Brustnadel zum Geschenk.

Vermischtes.

Frl. Marie Wieck beabsichtigt in Dresden im Laufe des Winters drei Soiréen zu veranstalten, in welchen fast ausschließlich nur die Claviermusik vertreten sein wird. Vielfache Schwierigkeiten, welche sich in Dresden dem Arrangement ausgedehnterer Programme für Kammermusik entgegenstellen, sollen Veranlassung zu dieser Idee sein, die wir für keine glückliche halten. Selbst wenn die Art des Vortrages ausgezeichnet ist, kann die Eintönigkeit des Eindruckes nicht vermindert werden.

Als neu einstudirt brachte die Dresdner Oper im Monat November den Postillon von Lonjumeau und am 7ten December Lortzing's Wildschütz. Gluck's Iphigenie wird vor Jahresschluß noch erwartet.

Franz Lachner's Composition der Chöre zum „König Oedipus" von Sophokles scheint trotz des Lobes, das man ihm dafür spendet, nicht sehr angesprochen zu haben. Man wird unmittelbar zur Vergleichung mit den Mendelssohn'schen Compositionen aufgefordert, wodurch die Lachner'sche schon deshalb im Nachtheil ist, weil die Chöre im „König Oedipus" meist reflektirend und im Vergleich mit der „Antigone" und mit „Oedipus in Kolonos" zu einförmig erscheinen. Ein feines, künstlerisches Gefühl, das Mendelssohn in hohem Grade besaß, hielt diesen ab, auch diesen Theil der Trilogie zu componiren. Die Lachner'sche Ouvertüre ist als Einleitung zu breit, als Ouvertüre zu wenig umfassend. Das häufige Unisono der Chöre fällt unangenehm auf, doch wird der melodramatische Theil als sehr gelungen, als oft neu und höchst geistreich in Orchestereffekten bezeichnet. Man glaubt aber allgemein, daß diese auf „allerhöchsten Befehl" ausgeführte Composition sich mit der Tragödie selbst nicht auf der Bühne halten kann. Sie wird das Schicksal haben, dem Antigone und Oedipus in Kolonos auch nicht entgangen sind, — in den Concertsaal zu wandern, ein so tragisch-modernes Schicksal, wie es Vater Sophokles wohl niemals sich geträumt hat! —

Man schreibt uns aus **Wien**: Frl. Ney, welche am Hoftheater in Dresden vom April 1853 an engagirt ist, wird sich einem on dit zufolge mit dem Hofkapellmeister Preyer verheirathen. Dadurch hofft man diese mit einer selten schönen Stimme begabte Künstlerin für die hiesige Oper ferner zu erhalten, da nach den österreichischen Gesetzen die Frau zum Manne gehört, und ihr unterzeichneter Contract in sofern ungültig wird. — Hr. Cornet, der von seiner Reise zurückgekehrt ist, und keinen Ersatz für Frl. Ney gefunden hat, soll diese Heirath besonders wünschen. — Die neue Oper „Indra" von Flotow soll den 16ten dies. zum ersten Male gegeben werden, doch wird dies noch von der nächsten Probe abhängen. Spätestens wird dieselbe den 18ten gegeben werden. —

Die Künstler, welche an der Darstellung des Festes der Künste in der komischen Oper in Paris mitgewirkt haben, sind von Napoleon gleichfalls mit kaiserlicher Freigebigkeit belohnt worden. Der Poet Méry, Emil Perrin, Adolf Adam und Bataille haben reich mit Diamanten besetzte Tabaksdosen, Frau Ugalde eine mit Diamanten und Edelsteinen besetzte Nadel, Frl. Wertheimer ein Armband mit Diamanten, Frl. Lefebure ein Armband mit Smaragden empfangen. Allem Vermuthen nach werden künftig die Juweliere als Hauptprotektoren aller Festcantaten auftreten!

W. H. Riehl spricht sich (in der Augsburger Allgemeinen Zeitung) im höchsten Grade anerkennend über Anna Bochkoltz-Falconi aus. Er hebt hervor, daß ihre Bedeutsamkeit namentlich in ihrer gründlichen kunstgeschichtlichen und überhaupt kunstwissenschaftlichen Durchbildung beruhe. Ihr gegenüber erscheinen die meisten großen Sängerinnen als Naturalistinnen, da A. Bochkoltz es meisterlich versteht, die Spiegelungen des Zeitgeistes im Gesange deutlich zu machen. Diese Eigenschaft und diese Bildung ist allerdings bei Sängerinnen ebenso neu als überraschend. Anna Bochkoltz hebt sich dadurch aus der Reihe der Virtuosinnen empor zu der kleinen Anzahl wahrhafter Künstlerinnen. Durch solche Leistungen wäre es allein möglich, einen neuen Geist in unser ausgelebtes Concertwesen zu bringen, das nach gerade anfängt, als lebendige Leiche umherzuwandeln. Historische Concerte, in welchen die verschiedenen Epochen der Gesangscompositionen wirklich charakterisirt, nicht blos abgesungen würden, würden dadurch einen eigenthümlichen Reiz erhalten und zu einem wirklichen Bildungsmittel werden.

Ein Münchner Kritiker fragte einen ehrsamen altbairischen Spießbürger um den Eindruck, welchen ihm die Aufführung des König Oedipus mit der Musik von Lachner gemacht habe. Dieser antwortete fast buchstäblich mit den Worten, mit welchen sich ein altgriechischer Philosoph über die dunklen Werke eines Meisters seiner Wissenschaft ausgesprochen hat. Er sagte: „Weil das Wenige, welches ich verstanden, mir so wohl gefiel, so glaube ich, daß auch das Uebrige, welches ich nicht verstanden, vortrefflich sei." Wenn das ganze

Publikum so vernünftig und so dankbar wäre, als dieser eine prächtige Spießbürger und Philosoph, dann wäre es ein Vergnügen, Componist und Dichter zu sein.

Der alte deutsche Heldengesang von den Nibelungen scheint in neuester Zeit sowohl unter Dichtern wie Componisten die regste Theilnahme hervorgerufen zu haben. Früher schon ist von Raupach die ganze Sage in einer fünfactigen Tragödie nebst Vorspiel bearbeitet worden, und vor dreißig Jahren feierte die berühmte Crelinger in der Hauptrolle der Chriemhild ihre größten Triumphe. Schwächere dramatische Dichtungen, welche denselben Stoff behandelten, von Wurm, Fouqué, Müller und Herrmann, sind nicht zur Aufführung gelangt. Vergeblich — wie es schien — feuerten später L. Otto in Meißen, Vischer in Tübingen, Zuccalmaglio in Köln durch längere Aufsätze und scenarische Skizzen zu einer musikalischen Composition dieses grandiosen Vorwurfs an. Jetzt auf einmal tauchen von allen Seiten Pläne oder gar schon vollendete Arbeiten für das genannte Heldengedicht auf. Der Berliner Hofbühne sind dem Vernehmen nach zwei neue Tragödien, „Siegfried's Tod" und „Chriemhildens Rache", eingereicht. Richard Wagner verspricht vor dem deutschen Publikum nicht eher wieder als mit einer drei Abende hinter einander aufzuführenden musikalischen Trilogie jener altdeutschen Sage zu erscheinen. Das vorletzte Heft des Conversations-Lexicons bringt unter dem Artikel „Gade" die Nachricht, daß auch dieser geschätzte Componist an einer denselben Stoff behandelnden Oper arbeite, und als dritter Mitbewerber tritt jetzt Kapellmeister Dorn in die Schranken, dessen Werk am weitesten vorgeschritten zu sein scheint, da bereits von dem vierten Act der Oper die Rede ist. Das Scenarium hat der Componist selbst entworfen; der Text ist von dem früher bei dem Königsstädter Theater renommirten Schauspieler Gerber, und die Hauptrollen der Chriemhild und Brunhild sind für die Sängerinnen Köster und Wagner bestimmt. Die erste Aufführung soll in Königsberg, der Vaterstadt des Componisten, stattfinden, und zwar wünscht der dortige Theater-Unternehmer Woltersdorff die Oper im März 1853 in Scene gehen zu lassen, an dem Tage, an welchem Dorn vor 25 Jahren in Königsberg und überhaupt zum ersten Male als Dirigent auftrat.

Die Zahl der jugendlichen Geigerinnen hat sich wieder um eine, Louise Bärwolf, Tochter eines Musikers in Bruges in Belgien, vermehrt. Sie ist zwölf Jahre alt, und soll in technischer Beziehung recht Anerkennenswerthes leisten, so daß sie vor mehreren anderen ihrer Colleginnen eine hervorragende Stellung einnimmt. Vor kurzem mit ihrem Vater in Leipzig, konnte sie nicht zum Auftreten kommen, da für die nächsten Concerte schon Engagements abgeschlossen waren. Sie wurde aber in einer kunstsinnigen Familie gehört, und erndete dort vielen Beifall. Wir waren zu derselben Zeit gerade nicht in Leipzig anwesend, und können daher nur nach dieser Mittheilung berichten.

Leipzig. Eine Schülerin des hiesigen Conservatoriums, speciell der Frau Schäfer, Frl. Bleyel aus Leipzig, hin und wieder schon in diesen Bl. genannt, machte am 10ten December als Agathe im Freischütz ihren ersten theatralischen Versuch, und berechtigte durch ihre Leistung, unterstützt durch ein sehr günstiges Aeußere, zu erfreulichen Hoffnungen. Große Aengstlichkeit trat indeß der Entfaltung ihrer Stimme noch sehr hindernd in den Weg. — Bei dieser Gelegenheit war auch die Wolfsschlucht mit neuem Zauberspuk ausgestattet worden, der indeß ziemlich geschmacklos genannt werden muß. Statt phantastischer Bilder gab man grob materielle; das Wirksamste, das wilde Heer, hatte man weggelassen. — — Seit einigen Tagen befindet sich Hr. Carl Evers aus Wien hier. Er gedenkt sich längere Zeit hier aufzuhalten.

Druckfehler-Berichtigungen. Nr. 24, S. 251, Sp. 2, Z. 1 v. o. lies Sonchauß statt Lordhauß.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien.

Verlag von **Joh. André** in Offenbach a. M.

Pianoforte zu 4 Händen.

Mozart, W. A., 2 Serenaden f. 2 Cl., 2 Ob., 2 Fl. u. 2 H., arr. von *J. André*. Nr. 1, 2. zu 1 fl. 48 kr.
Neumann, E., Maryanka, Polka-Mazurka. 18 kr.
— —, Sontag's Polka. 27 kr.

Pianoforte solo.

Burgmüller, Fr., Quadrilles. Nr. 5. Ernani. 36 kr.
Cramer, H., Op. 83. Fantaisie brillante. Belisar. 1 fl. 21 kr.
— —, Op. 85. Perles mélodiques, six fantaisies faciles.
Nr. 5. Der rothe Sarafan (Air russe). 54 kr.
„ 6. Muss i denn zum Städtle 'naus (Volkslied). 54 kr.
— —, Op. 87. Perles mélodiques, six fantaisies faciles.
Nr. 1. Marche de Norma de *Bellini*. 54 kr.
„ 2. Cavatine de Crociato de *Meyerbeer*. 54 kr.
„ 3. Trio et Marche de Belisar de *Donizetti*. 54 kr.
„ 4. A Bliemi im Hieda aus 's letzti Fensterl von *Lachner*. 54 kr.
„ 5. Cavatine et Air de Belisar de *Donizetti*. 54 kr.
„ 6. Duettino „La ci darem la mano“ de Don Juan de *Mozart*. 54 kr.
Czerny, C., Op. 825. Amusement des jeunes amateurs. 20 petites et brillantes Récréations. Cah. 1, 2, 3, 4, 5. zu 1 fl.
— —, do. do. do. do. do. Nr. 1—20. zu 27 kr.
Heller, Stephan, Wanderstunden, 6 Characterstücke f. Pf. Heft I. 1 fl. 21 kr. Heft II. 1 fl. 3 kr.
Jäll, A., Op. 22. Le Carnaval de Vénise. 1 fl.
Neumann, E., Polka Nr. 6. Les Castagnettes. 24 kr.
— —, Maryanka, Polka-Mazurka. 18 kr.
— —, Op. 38. Grande Marche funèbre à l'occasion de la mort du Duc de Wellington. 30 kr.
Pithe, E., Op. 10. Sérénade. 54 kr.
Quidant, A., Op. 13. Cantique, Fantaisie de Salon. 1 fl.
Schmitt, A., Methode I. Stufe. Op. 114 A. Uebungsstücke für den ersten Anfang. 2 fl. 24 kr.
Schubert, C., Op. 43. Les Dames de Séville, Valse brillante. 54 kr.
Tanz-Album 1853. 9 leichte beliebte Walzer, Gallopaden, Polka, Quadrille etc. *netto* 1 fl. 48 kr.

Gesang-Musik.

Abt, Fr., Op. 90. Volkslieder mit Pf. Nr. 1. Die Auserwählte. 27 kr.
Nr. 2. Liebesscherz. Nr. 3. Vogelsang. zu 18 kr.
— —, Op. 91. Zehn Duettinen für 2 Singstimmen mit Pf. etc. 1 fl. 30 kr,
Heft 1, 2, 3. zu 36 kr.
— —, Op. 92. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianof.
Ausgabe für Sopran. 54 kr.
Ausgabe für Alt. 54 kr.
— —, Op. 93. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianof. 54 kr.
(Einzeln nur auf feste Rechnung.)
— —, Op. 94. Fünf Lieder für Alt mit Pianof. 1 fl. 12 kr.
(Einzeln nur auf feste Rechnung.) Nr. 2, 3, 4, 5. zu 18 kr.
„ 1. 36 kr.
— —, Op. 79. Zwei Lieder mit Pianof. (früher mit Vlle. obl. erschienen). 45 kr.
Gumbert, Ferd., Op. 47. Mazurka für eine Singstimme mit Pianof. 27 kr.
— —, Op. 48. Acht leichte Duettinen für zwei Singstimmen mit Pianof. 1 fl. 30 kr.
— —, Op. 49. Erinnerung, für eine Singstimme mit Pianof. 27 kr.
Lutz, W., Op. 16. Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianof. 36 kr.
Serena. Sammlung von Liedern mit leichter Guitarre-Begleitung. Heft 4. 54 kr.
Stigelli, G., Op. 8. Venetianisches Gondellied mit Pianof. 36 kr.
— —, Op. 9. Ob sie wohl kommen wird, für Sopran mit Pianof. 36 kr.
Struth, A., Op. 15. Lieder aus der Kinderwelt mit Pianof. *netto* 36 kr.

Verschiedene Instrumente.

Alard, D., Op. 28. Fantasie über Fille du Régiment für V. mit Pianof. 2 fl.
Busch, J. G., Abendsterne, Potp. für Flöte oder Violine u. Guit. Nr. 1. Martha. 54 kr.
Seeger, C., Op. 7. Zwanzig rhythmische Choräle für die Orgel. 36 kr.

Von früher erschienenen Werken sind jetzt wieder vorräthig:

Mozart, W. A., Op. 104. Sinfonie für V. und Viola conc. mit Orchester. 4 fl. 30 kr.
Schmitt, A., Op. 11. 3 Sonatinen p. Pf. compl. 1 fl. 3 kr., einzeln: Nr. 1, 2. zu 27 kr., Nr. 3. 36 kr.
— —, Op. 18. Rondo capriccioso für Pf. 54 kr.
Vollweiler und Horr, Choix d'airs pour Pianof. Cah. 1. 36 kr.
Weber, Ch. M., Op. 11. Concert für Pianof. solo. Hochformat. Zinnstich. 1 fl. 48 kr.

Interessante neue Musikalien,

so eben erschienen im Verlag der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, und durch alle solide Musikhandlungen zu haben:

Goria, Compositions p. Piano: 5 Etudes. Op. 7, 15, 16, à ½ Thlr. Op. 8, 17, à ½ Thlr.
— —, Serenade p. l. main gauche, Op. 9, ⅓ Thlr. Alice, valse brill., Op. 12, ½ Thlr.
— —, 3 Nocturnes. Op. 6, 10, 11. à 10—12½ Sgr.
— —, 1e Mazurka „Olga“, Op. 5. 2e Mazurka, Op. 14. 3e Mazurka „Nadiezda“, Op. 18. à ½ Thlr.
Gumbert, 4 Lieder f. Sopran mit Piano, Op. 51, ⅔ Thlr., f. Alt einzeln à 7½ Sgr. Es leben die Frauen, f. 4 Männerst. ½ Thlr.
Märtens, 3 Feuilles d'automne p. Piano. Op. 7. ⅓ Thlr.
Mozart, 2 berühmte Arien f. Mezzo-Sopr. aus Titus, ital. u. deutsch. à ⅓ Thlr.
Musica sacra, kirchliche Gesänge des königl. Domchors a capella von Durante, Lotti, Palestrina, Jomelli, Schröter, Bortniansky etc. Nr. 1—24. Partit. 4 Thlr. Die Singst. einzeln billigst.
dito. Nr. 34. Orlandus Lassus, Alme Deus, 4stimmig, 7½ Sgr. Nr. 35. Palestrina, Quo cunque pergis, f. 2 Tenori u. 2 Bassi, 5 Sgr. Nr. 36. Bach, Das Blut Jesu, 5-stimmig, 10 Sgr. (Singst. einzeln.)
Raff, 3 Lieder f. 1 Singst. mit Piano. Op. 52. 17½ Sgr.
Russische Volkslieder (russisch u. deutsch bearb. von Grünbaum) f. 1 Singst. mit Pfte. Nr. 1—12. 1½ Thlr., dito Nr. 1—20. à 5—10 Sgr.
Neues Tanzalbum f. 1853 f. Piano, enth. 8 neue Tänze, (Ladenpr. 1 Thlr.) netto 15 Sgr, alle 8 Tänze einzeln: Festpolonaise von Conradi, Angelgalopp von Schäffer, Friedapolka von Kuntze, à 5 Sgr., Zerlina-Quadrille von Musard, 10 Sgr., etc.

Sion, Sammlung von 48 classischen geistlichen Arien der berühmtesten Meister f. 1 Altstimme mit Pftebegl. herausgeg. von Klage und I. M. der Königin v. Preussen gewidmet. 2 Bde. à 3½ Thlr., alle 48 Nrn. einzeln à 5—10 Sgr.
Tschirch, 5 Lieder f. Sopran mit Pfte. Op. 32. ½ Thlr.
Vierling, 5 Gedichte f. Singst. mit Pfte. Op. 12. ⅔ Thlr.
C. M. v. Weber, 12 Pièces faciles à 4 m. Liv. I. Op. 3. 17½ Sgr., Liv. II. Op. 10. ⅔ Thlr.
Compositions classiques p. Piano avec Violon. I. Mozart, Sonate facile, ½ Thlr. IV. Mozart, Sonate in F, ⅔ Thlr. VIII. Dussek, La Consolation, Op. 62, ⅓ Thlr.
Schaeffer, Augelgalopp, heiterer 4stimmiger Männergesang. Op. 38 V., 17½ Sgr., f. 1 Singst. mit Piano 12½ Sgr., f. Piano allein 5 Sgr.
— —, Die kluge Hausfrau, komisches Duett f. weibliche Stimmen mit Pfte. Op. 44. ⅔ Thlr.
Verdi, Aria aus Luisa Miller f. Sopran od. Tenor, italien. u. deutsch. $\frac{7}{12}$ Thlr.

Bei uns ist jetzt erschienen:

Dresel, A. (Seminar-Inspector). **Choräle** (darunter einige rhythmische) und einige andere geistliche Gesänge (darunter das „Ecce quo modo moritur justus“ von Gallus) für Lehrer-Conferenzen, höhere Lehranstalten und andere Männer-Gesangvereine, Herrn Dr. Schneider zugeeignet. 2tes Heft. Quer 4to. Pr. 10 Sgr.

Lemgo & Detmold im November 1852.

Meyer'sche Hofbuchhandlung.

Concert- u. Salonmusik für Blasinstrumente

neuerschienen im Verlag von *J. Ricordi* in Mailand.

Briccialdi, G., Capriccio p. Flauto con Pfte. Op. 64. 1 Thlr. 15 Sgr.
Ciardi, C., Fantaisie sur des Motifs de l'Opera: Luisa Miller de Verdi, p. Flûte av. Pfte. Op. 23. 1 Thlr. 15 Sgr.
Krakamp, E., Intr., Tema e Variazioni sul Motivo: „Mira, o Norma“, p. Flauto con Pfte. Op. 80. 1 Thlr.
Rabboni, Gius., Macbeth, di Verdi. Concertino p. Flauto con Pfte. Op. 53. 1 Thlr. 15 Sgr.
———, Luisa Miller di Verdi. 2do Fantasia p. Flauto con Pfte. Op. 54. 1 Thlr. 22½ Sgr.
———, Pensieri del Rigoletto, di Verdi. Variati p. 2 Flauti con Pfte. Op. 55. 2 Thlr.
———, Rigolleto di Verdi. Pezzo concertato p. Flauto con Pfte. Op. 56. 1 Thlr. 22½ Sgr.
———, Fantasia elegante tratta dell' Opera: Stiffelio, di Verdi, p. 2 Flauti con Pfte. Op. 57. 1 Thlr. 22½ Sgr.
Savini, F., Fantasia tratta dell' Opera: I Lombardi, di Verdi, p. Flauto con Pfte. 1 Thlr. 7½ Sgr.
— — —, Fantasia sopra Motivi dell' Opera: I Masnadieri, di Verdi, p. Flauto con Pfte. 1 Thlr. 7½ Sgr.
Tamplini, G., Scherzo p. Fagotto con Pfte. 19 Sgr.
Camus, Metodo pel nuovo Flauto - Böhm. 2 Thlr. 15 Sgr.

Bei Unterzeichnetem ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Allgemeine Generalbaßlehre,

nebst

der Lehre von den zum Generalbassspiele nöthigen verschiedenen Hülfswissenschaften,

als

Harmonie, Modulation, Begleitung etc.,

mit besonderer Rücksicht auf angehende Musiker, Organisten und gebildete Dilettanten,

bearbeitet von

Gustav Schilling.

Dritte vielfach verbesserte Ausgabe.

gr. 8. geh. 1 Thlr. 10 Ngr.

Wir dürfen dieses gediegene Lehrbuch, in der neuen vielfach verbesserten Auflage, all Denen, die nach einer gediegenen musikalischen Bildung streben, wie auch Lehrern als Leitfaden für den Unterricht aufs Angelegentlichste empfehlen. Der Preis ist bei sorgfältigster Ausstattung so billig als nur möglich gestellt worden und dadurch die Anschaffung erleichtert.

Darmstadt. *L. Pabst.*

Bei *Eduard Eisenach* in Leipzig ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen zu haben:

Don Juan.

Oper in zwei Akten
von **W. A. Mozart.**

Neuer vollständiger Klavier-Auszug mit deutschem und italienischem Text. **Preis 1⅓ Thlr.**

Diese Ausgabe zeichnet sich durch Vollständigkeit, sorgfältige Bearbeitung nach der Partitur und **billigen Preis** bei schönem Druck und eleganter Ausstattung vortheilhaft aus und ist deshalb ganz besonders zu empfehlen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze in Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. **№ 26.** Den 24. December 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Carl Eschmann, Op. 16. Zwölf Studien zur Beförderung des Ausdruckes und der Nüancirung im Pianofortespiel. Heft 1. — Cassel, Luckhardt. Pr. 25 Sgr.

— — —, Op. 17. Album. Lebensbilder. Zwölf lyrische Tonstücke für das Pianoforte. — Ebend.

Zuvörderst Op. 17! —

Was an diesem corpulenten Werke die Aufmerksamkeit zunächst fesselt, ist die äußere Ausstattung desselben. Wenden wir den bunten Umschlag und das ihm folgende Pergamentblatt, so erblicken wir das Portrait des Componisten mit dessen Facsimile. Mit verschränkten Armen im Fauteuil sitzend, auf der Brust des Rockes eine vollblühende Rose, auf der Rücklehne des Sessels die Eule der Athene, eine Pergamentrolle unter dem Flügel — so tritt uns Hr. Eschmann im Bilde entgegen und bietet unserem Vorurtheile über den Inhalt des Heftes einen Anhalt.

Das Titelblatt zieren sieben schmuck ausgeführte Randzeichnungen von Corrodi, und belehren uns im Allgemeinen über die Vorwürfe der nachfolgenden Tondichtungen.

Jetzt zeigt uns ein neues Blatt das Inhaltsverzeichniß, welches wir hier folgen lassen: Nr. 1. Kinderleben I. Nr 2. Kinderleben II. Nr. 3. „Das ganze Dorf versammelt sich". Nr. 4. Mähr aus alten Zeiten. Nr. 5. Jägerrast und Banquett. Nr. 6. Ein Abend in Sesenheim im Jahre 1771. Nr. 7. Blick in die Zukunft. Nr. 8. Vision. Nr. 9. In der Kirche. Nr. 10. Armes Kind am Weihnachtsabend. Nr. 11. Froher Winterabend. N. 12. Abschied vom Freunde. — Das ist die goldene Schale, welche uns den Kern verhüllt.

Wie ist nun dieser?

Die Frage läßt sich ohne Weiteres nicht wohl beantworten. — Machen wir uns zunächst klar über die allgemeine Aufgabe des Tondichters, der sich durch äußere Situationen und Ereignisse zu musikalischen, also rein innerlichen Kundgebungen anregen läßt. Rob. Schumann hat in dieser Art ohne Zweifel Vollendetes geleistet. Sei es uns zunächst gestattet, ein Weniges nachzusehen, wie seine Vorwürfe beschaffen sind, in welcher Weise sie ihn anregen und welche Form der Ausdruck seiner reflektirenden Empfindung annimmt. Die Titel der ersten Stücke des Eschmann'schen Albums: Kinderleben erinnern uns unmittelbar an die Schumann'schen Kinderscenen, die uns das Kinderleben in eng umgränzten, einzelnen Momenten schildern. Kinderleben ist ein abstrakter Begriff, an den sich nur allgemeine Vorstellungen

knüpfen lassen. Sofort aber wird dieser Begriff concret, wenn aus dem allgemeinen Kinderleben die Vorstellung eines besonderen Momentes hervorgehoben wird, z. B. das Einschlummern des Kindes. Zwar ist auch diese Vorstellung eine noch allgemeine sofern sie an das Leben eines jeden Kindes geknüpft werden kann. Die Besonderheit derselben aber ist theils in der Identität der kindlichen Natur, theils in der Eigenthümlichkeit der vorgestellten Situation begründet. Aehnlich charakterisiren sich die übrigen Vorwürfe der „Kinderscenen", z. B. „Bittendes Kind", „Fürchten machen", „Fast zu ernst", „Ritter vom Steckenpferd" u. s. w. Der Dichter beobachtet mit dem Auge entweder seines Gesichtes oder seiner Phantasie das Kind in solchen Situationen und giebt musikalisch Nichts, als den Eindruck, den sein Gemüth durch die Beobachtung empfangen; so daß das Bild, welches er darstellt, nur durch die Empfindung des Dichters hindurchscheint. Schumann giebt diesen Eindruck in einer eng umgränzten, ihrem Inhalte entsprechenden und von diesem bedingten Form. Wir sehen deutlich, wie im vollendeten Kunstwerke der Inhalt sich seine Form selber schafft, nicht unähnlich der niederländischen Genremalerei, welche uns auch ihre zierlichen oder belustigenden Gegenstände in eben so zierlichen Maaßen vorführt. Diese Genrestücke, wie die Schumann'schen, sind bei allem Fleiße, bei aller Liebe und Hingebung der Ausführung, sei diese auch noch so detaillirt, immer nur Skizzen. Denn die Vorwürfe sind nie bis zur Erschöpfung des Gegenstandes ausgebeutet, sondern lassen dem Empfangenden noch Vieles zu denken und zu fühlen übrig.

Nicht so die Stücke des Hrn. Carl Eschmann.

Seine Vorwürfe sind entweder abstract oder zu allgemeiner Art, wie z. B. „Kinderleben", „Blick in die Zukunft", „Vision" u. s. f. oder sie sind von einer zu materiellen Besonderheit, wie z. B.

> Das ganze Dorf versammelt sich
> Und eilt zum Kirmesreihen,
> Es freut sich Alles, aber mich
> Kann fürder Nichts erfreuen;
> Denn ach! mein Hannchen fehlet mir rc.:

oder „Jägerrast und Banquett", „Ein Abend in Sesenheim im Jahre 1771", „Abschied vom Freunde" u. a. Lebensereignisse, Dichterlectüre und dergleichen Spezialitäten können allerdings auf die musikalische Kundgebung einwirken. Wozu muß aber die Welt das erfahren, zumal wenn die Ueberschriften durchaus nicht beitragen zu größerer Verständlichkeit der Musik? Die Tonkunst haßt so sehr das Wesen des speculirenden Gedankens, daß es wie Ironie aussieht, wenn man sie zwingen will, etwas darzustellen, das nur dem Verstande verständlich ganz außerhalb ihrer Sphäre liegt. Jägerrast ist eine abstrahirte Vorstellung, welche eben so wenig der musikalischen Ausdrucks- und Darstellungsfähigkeit zugänglich ist, wie Sesenheim und das Jahr 1771, und die Zukunft und Hannchen u. s. w. Hr. Eschmann hat diese Behauptung nicht nur entkräftet, sondern vielmehr bestätigt. Er stellt von der ganzen Jägerrast dem musikalischen Verständnisse Nichts verständlich dar, als die nachgeahmten traditionellen Hörnerrufe, bei welchen sich die Gewohnheit allerdings erinnert, daß wohl die Rede vom Jäger sei. Aber die springende Rhythmik der Gigue, welche sich in dem Stücke consequent motivisch fortsetzt, ließe wahrlich eher auf pirschende oder tanzende, als auf rastende Jäger schließen. Und nun sollen wir mit der Vorstellung der Jägerrast gar noch die eines Banquettes verknüpfen. Sehr gespannt, wie Hr. Eschmann diesem materiellen Gegenstande eine Seite der musikalischen Darstellung und Empfindung abgewonnen habe, fanden wir uns aus dieser Spannung durch Nichts erlöst, als durch die Vortragsbezeichnungen des Trio's: „Rauschend, festlich" und durch eine Clavierpassage, welche diese prunkenden Vorschriften nur nothdürftig rechtfertigt, und kaum die Illusion jauchzender Menschen, geschweige banquettirender Jäger — in uns hervorzurufen vermochte.

Um noch einen Vorwurf für alle übrigen zu betrachten, so wenden wir uns zu Nr. 12 des Album's: „Abschied vom Freunde." Sagte es uns nicht die Ueberschrift, daß diese ruhigen, innigen Klagen dem Abschied gelten sollten, so würden wir vielleicht an eine Mondnachtelegie, oder an irgend welche andere Aeußerung eines liebefähigen, sinnig angeregten Gemüthes gedacht haben. Aber es soll einmal der Abschied vom Freunde geschildert werden. Scheiden wir doch mit diesem Stücke, dem letzten des Heftes vom Verfasser, dem wir auf 52 Seiten durch Leid und Freude folgten, und der jetzt den Freunden „Lebewohl" zuruft! Hören wir doch am Ende des Stückes dieses „Lebewohl" zweimal so deutlich, daß nur Textworte fehlen, um es zu singen! Ja ist uns doch, als hätten wir dieses „Lebewohl" schon einmal selber gesungen, und zwar in Es-Dur, als wir noch das Glück hatten, Mitglied des ersten Basses eines Männergesangvereines zu sein. Fühlen wir uns doch unwiderstehlich angeregt, zu singen: Lebewohl — du schöner Wald!" — Wolle uns Hr. Eschmann diese wunderliche Ideenassociation verzeihen. Wir räumen unseren Irrthum gern ein, denn sein Stück ist ja nicht in Es-Dur, sondern in F-Dur geschrieben, dazu ist es das letzte im Hefte und trägt die Ueberschrift: Abschied vom Freunde. All das soll uns überzeugen, daß allein

der Abschied vom Freunde geeignet sei, gerade in dieser Form und Weise seinen rechten Ausdruck zu finden, und daß es folglich nur heißen könne: „Lebewohl, lieber Freund!"

Wir wiesen vorher hin auf die skizzenhafte Form der Schumann'schen „Kinderscenen" und der niederländischen Genremalerei. Hr. Eschmann hat diese Form durchbrochen — war sie ihm zu eng oder zu unbedeutend — gleichviel! Er hat mit Ausnahme seines „Abschiedes vom Freunde" überall eine ausgeführtere Rondoform gewählt, die sich meist in behaglicher Breite recht in's Detail entwickelt. Ob die Wahl dieser Form günstig oder verfehlt sei, wollen wir nicht entscheiden. Anerkennen nur müssen wir, daß diese Form geeignet ist, der Entfaltung des technischen Geschickes eines Tonsetzers Raum zu geben. Und nirgendwo können wir dem Hrn. Verfasser den Vorwurf machen, daß er ein Thema stiefmütterlich behandelt oder in seinem Exposé gekargt habe.

Auch läßt sich nicht verkennen, daß Hr. Eschmann die Erscheinungen der Neuzeit in sich aufgenommen habe. Deutet er dies doch hie und da nur zu deutlich an, indem das Echo seines Herzens bekannte Klänge bekannter Meister in verklärter Abschwächung wohlthuend zurückhaucht. Eine solche gleichsam prismatische Strahlenbrechung blendet zwar das Auge nicht, wie ein in die Sonne fest gerichteter Blick; aber sollte es nicht dennoch des edelsten Strebens werth sein, lieber eigne Strahlen zu spenden, als fremde gebrochen zu reflectiren?

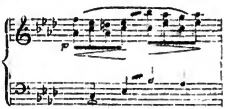
Mit dieser Frage gehen wir zu dem folgenden Hefte über, das uns hoffentlich mehr Sonnenwärme, als bunten, prismatischen Glanz bieten wird. — Die Bemerkung jedoch sei uns noch gestattet, daß Hrn. Eschmann's Talent die Aufforderung an die Kritik stellte, ihren höchsten und härtesten Maaßstab an sein Werk zu legen. Denn sein Streben ist auf das höchste Ziel gerichtet und verdient die wärmste, liebevollste Unterstützung des Kritikers, dessen trostloses Geschäft einmal ist, durch Einreißen den Bau zu fördern.

Einige Stichfehler wird jeder musikalische Spieler, deren das Album viele finden möge, sich selber verbessern können. —

Von dem folgenden Werke Op. 16 liegt nur das erste Heft vor. Es enthält 4 Etüden und ein Vorwort des Hrn. Verfassers, in welchem dieser sich gegen den Vorwurf verwahrt, als habe er in dem Werke ein „neues Feld zur Erreichung blos technischer Fertigkeit im Pianofortespiel eröffnen" wollen. Seine „Studien" sollen vielmehr zunächst zur „Erlangung eines nüanceibelen Spieles beitragen" und die Erscheinungen der neueren Schule „(Mendelssohn, Schumann, Heller, Moscheles (?) u. s. w.)" zugänglich machen helfen.

Diesen Zweck erreichen die 4 Nummern des ersten Heftes. Und dabei bildet jede derselben ein organisch entwickeltes Ganze, das völlig frei ist vom „Haschen nach Effekt und äußerlichem Ohrenklingklang", einer Gattung von Musik, die Hr. Eschmann im Vorwort mit Recht gründlich perhorrescirt.

Als Pianostudien betrachtet bieten die Stücke den Fingern und Händen Gelegenheit, sich diejenige Unabhängigkeit und Gelenkigkeit zu verschaffen, ohne welche die Claviermusik weder der neueren noch auch der älteren Schule gehörig traktirt werden kann. Dabei ist die Figur, welche in jeder Etüde, dieser Form gemäß, als Motiv zu Grunde gelegt ist und bald für die rechte, bald für die linke Hand erscheint, der Natur und dem Charakter des Instrumentes durchaus angemessen. Deshalb klingt auch Alles, mit der einzigen Ausnahme folgender Octavenfortschreitung in den Hauptstimmen, an welcher wohl mehr ein blinder Zufall, als unbewußte Ungeschicklichkeit schuldig sein mag, wiewohl die Stelle zweimal erscheint. In Nr. 2 heißt es nemlich so:



Im Uebrigen genügen die „Studien" auch der Forderung, welche der Verfasser bevorwortet, neben praktischem auch zugleich ästhetischen Werth zu haben. Zwar wandelte beim Spielen der Stücke uns manchmal der Wunsch an, der Hr. Verfasser möchte sich einer etwas gedrängteren Ausführung beflleißigt haben. Allein die Etüde ist gerade die Form, welche vor allen anderen der breiteren Entwickelung am gefälligsten entgegenkommt, ja! diese sogar bedingt. An den Heller'schen Etüden Op. 46 z. B., deren Vortrefflichkeit auch Hr. Eschmann anerkennt, stellt sich die gedrängte Kürze als dem praktischen Nutzen nachtheilig dar.

Die breitere Form, denen sich Hr. Eschmann bedient, wirkt auf die Finger recht eigentlich wie heilsvolle Arznei, indem die consequent festgehaltene motivische Figur, welche das Arzneimittel darstellt, den Geist sowohl, als auch Hände und Finger zwingt, Ausdauer zu gewinnen, und dadurch eben so sehr gekräftigt, als geschmeidig gemacht zu werden.

Mögen die übrigen Hefte bald nachfolgen!

Levis.

Ueber die Aufführung des Tannhäuser.

Eine Mittheilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper vom Dichter und Tonsetzer derselben.

II.

Von den vorangeschickten allgemeinen Bemerkungen, mit denen ich die Hauptrichtung für das Studium des „Tannhäuser" bezeichnete, wende ich mich jetzt zur Mittheilung besonderer, auf die Specialität dieser Oper bezüglicher Wünsche, und behalte dabei zunächst noch die Wirksamkeit des musikalischen Dirigenten im Auge.

Im Betracht gewisser ungünstiger Umstände für die Aufführung des „Tannhäuser" sah ich mich seiner Zeit zu einigen Auslassungen gedrungen; daß die meisten derselben nur Zugeständnisse in der äußersten Noth sein konnten, Zugeständnisse, die in Wahrheit mit einem halben Aufgeben meiner eigentlichen künstlerischen Absichten identisch waren, dies sei den zukünftigen Dirigenten und Darstellern dieser Oper hier auf das Bestimmteste versichert; — wenn sie daher von vorn herein jene Zugeständnisse als unbedingt nothwendig ansehen, so wird damit zugleich das Aufgeben meiner eigentlichen Absichten an entscheidenden Stellen von ihnen als nothwendig angenommen. Die erwähnten Auslassungen aber fanden statt in der Scene zwischen Tannhäuser und Venus, wie in dem Orchesternachspiel der Schlußscene des ersten Actes, in der großen Schlußscene des zweiten Actes an zwei Stellen, in der großen Instrumentaleinleitung zum dritten Acte, wie im Gebete der Elisabeth. Es sei hier blos von der Einleitung zum dritten Acte und von dem veränderten Schlusse der Oper gesprochen.

Die Instrumentaleinleitung zum dritten Acte (vollständig im Clavierauszuge) erkläre ich in der gekürzten Umarbeitung, nach welcher sie in der für die Theater eingerichteten Partitur vorliegt, für gültig. Ich hatte mich bei der ersten Abfassung dieses Stückes durch den von mir auszudrückenden Gegenstand bis zu recitativartigen Orchesterphrasen verleiten lassen, von denen ich in der Aufführung fühlte, daß ihr Ausdruck wohl mir, der ich das Phantasiebild des geschilderten Vorganges im Kopfe hatte, nicht aber Anderen verständlich sein konnte. In der neuen Fassung muß ich jedoch auf vollständige Ausführung dieses Tonstückes halten, da es mir zur Befestigung der für das Folgende nöthigen Stimmung unerläßlich dünkt.

Was den veränderten Schluß der Oper betrifft, auf dessen Beibehaltung ich streng dringe, so habe ich Diejenigen, die ihn — von dem Eindrucke der Oper in der früheren Bearbeitung auf sie geleitet — nicht billigen wollen, zunächst auf eine Erfahrung zu verweisen, die ich, weil mir gerade hier das ganz am Orte dünkt, in Form folgender Ermahnung an die Dirigenten und Darsteller meiner Oper mittheilen muß. — Was wir für das charakteristische Gelingen einer dramatischen Darstellung bei den ersten Aufführungen unterlassen, holt sich nie bei den Wiederholungen nach. Der erste Eindruck der Erscheinung, selbst wenn er ein fehlerhafter ist, setzt sich für das Publikum wie für den Darsteller als etwas Gegebenes, Bestimmtes fest, an dem jede Aenderung, selbst zum Bessern, in der Folge immer als Störung erscheint. Namentlich gewöhnen sich die Darsteller schnell daran, nach einmal überstandener Sorge und Aufregung der ersten Aufführungen, ihre Leistungen, wie sie sich nun einmal während dieses Gebärungsprozesses festgestellt haben, für etwas Unumstößliches, Unberührbares anzusehen: Schlaffheit und eintretende Gleichgültigkeit thun endlich das Ihrige, ein neues Befassen mit der so für gelöst gehaltenen Aufgabe unmöglich zu machen. Deßhalb ersuche ich die Darsteller und Dirigenten, über alles Zweifelhafte sich noch vor der ersten Aufführung zu einigen; was sie zu leisten oder nicht zu leisten vermögen, muß sich in den Theaterproben, wenn nicht schon eher, bestimmt herausstellen, und ohne höchstes Notherforderniß möge man daher auch nicht sich zu Auslassungen entscheiden, etwa mit der Vertröstung, in späteren Aufführungen das Versäumte nachzuholen; denn dazu kommt es nicht. Ebenso möge man aber auch durch ungenügenden Erfolg dieser oder jener Stelle in der ersten Aufführung sich nicht sogleich veranlaßt fühlen, Auslassungen vorzunehmen, sondern lieber Sorge tragen, daß der Erfolg in den nächsten Vorstellungen nicht ausbleibe; denn wo ein organisch zusammenhängendes Werk durch Ausscheidungen genießbar gemacht werden soll, giebt man sich nur das Zeugniß der Unfähigkeit, und der hierdurch endlich scheinbar ermöglichte Genuß ist jedenfalls nicht der Genuß des Werkes, wie es ist, sondern einzig eine Selbsttäuschung, indem man das Werk für etwas anderes nimmt, als es ist. — Der umgearbeitete Schluß verhält sich nun zu der ersten Abfassung wie die Ausführung zur Skizze, und daß diese Ausführung noth that, empfand ich dringend; daß ich sie noch bewerkstelligte, daraus kann aber Jeder ersehen, daß ich nicht eigensinnig auf meinen ersten Entwürfen bestehe, und daher, wenn ich auf die Ausführung von früher ausgelassenen Stellen dringe, dieß nicht aus blinder Liebe zu meinen Werken geschieht. Bei der ersten Abfassung hatte ich den Schluß schon vollkommen so im Sinne, wie ich ihn in der zweiten Bearbeitung ausführte: nicht das Min-

deste ist hier in der Intention geändert, sondern diese ist nur eben deutlicher verwirklicht. Ich baute aber zu sehr auf gewisse scenische Wirkungen, die sich durch die Aufführung als unzureichend erwiesen: das bloße Erglühen des Venusberges im fernsten Hintergrunde konnte den beängstigenden, zur Entscheidung vorbereitenden Eindruck, den ich beabsichtigte, nicht hervorbringen; noch minder vermochte die Beleuchtung der Fenster der Wartburg mit dem fernen Grabgesange (ebenfalls im allerweitesten Hintergrunde) den durch Elisabeth's Tod eingetretenen entscheidenden Moment dem mit dem Gegenstande literarisch und künstlerisch unvertrauten, unbefangenen Zuschauer zur augenblicklich deutlichen Kenntniß zu bringen. Die Erfahrungen hierüber waren für mich so überzeugend peinlich, daß ich in dem Erfolge des Nichtverständnisses dieser Situation meine dringende Veranlassung zur Umarbeitung der Schlußscene finden mußte, die in nichts anderem als darin zu bestehen hatte, daß Venus selbst sichtbar und hörbar im annähernden Zauberspuke erschien, und Tannhäuser schließlich an der Leiche der wirklichen, nicht nur angedeuteten, Elisabeth sterbend niedersank. Wie nun der Erfolg dieser Abänderung ein entschieden wirksamer auf das unbefangene Publikum war, so begreife ich jedoch sehr wohl, daß demjenigen Kunstbetheiligten, der sich mit der ersten Erscheinung bereits vertraut gemacht hatte — und zwar dadurch, daß er vermöge genauer Kenntniß der Dichtung und der Musik außerhalb der Darstellung die Anleitung zum Verständnisse der Situation sich verschaffte — diese Aenderung störend erschien. Ganz unhaltbar sind aber die möglichen Gründe gegen die Gültigkeit des neuen Schlusses, wenn es sich jetzt darum handelt, den Tannhäuser zum ersten Mal auf andern Bühnen aufzuführen, und deßhalb kann ich ihnen nicht die mindeste Berücksichtigung schenken.

Wenn ich mir hier die Besprechung dieser Schlußscene mit dem Regisseur und namentlich dem Decorationsmaler noch vorbehalte, so habe ich zunächst noch dem musikalischen Dirigenten mitzutheilen, daß ich den in der ersten Bearbeitung befindlichen Schlußgesang der jüngeren Pilger in der zweiten Ausgabe auslassen zu müssen glaubte, weil er nach dem Vorhergehenden leicht als eine Länge erscheinen kann, wenn er nicht durch die reichsten Gesangskräfte einerseits, und durch eine ergreifende Darstellung der Scene andrerseits, an sich zu einer mächtigen Wirkung gebracht werden kann. Der Gesang wird lediglich von Sopran- und Altstimmen ausgeführt; diese müssen in großer Schönheit und numerischer Stärke vorhanden sein, das Auftreten der Sänger muß so geschickt bewerkstelligt werden, daß der Gesang, trotz des erst allmäligen Auftretens des ganzen Chores, von Anfang an mit möglichster Fülle eintritt, und endlich muß die Scene durch prachtvolles Erglühen des Thales im Morgenrothe sehr wirkungsvoll hergerichtet werden können, wenn der Dirigent sich veranlaßt fühlen soll, diesen vollständigen Schluß der Oper ausführen zu lassen. Nur die größten und reichst ausgestatteten Theater dürften jedoch über die nöthigen Mittel zu der bezeichneten Wirkung verfügen können; diese aber würden meiner Absicht, durch Ermöglichung auch des Pilgergesanges unter den angezeigten Bedingungen, erst vollkommen entsprechen; denn allerdings schließt dieser Gesang mit der Verkündigung des Wunders das Ganze, namentlich auch der Erzählung Tannhäusers von seinem Auftritte in Rom entsprechend, durchaus befriedigend ab.

Bevor ich mich nun in meinen Mittheilungen gänzlich vom musikalischen Dirigenten abwende, habe ich mit ihm noch einiges auf das Orchester Bezügliche zu besprechen, und dieß betrifft zunächst den Vortrag der Ouvertüre.*)

Ueber die „Tempi" des ganzen Werkes im Allgemeinen äußere ich mich hier nur dahin, daß, wenn die beigefügten metronomischen Angaben den Dirigenten und die Sänger allein über das Zeitmaaß aufklären sollen, es um den Geist des Vorzutragenden jedenfalls sehr übel stehen muß; nur dann werden Beide auch immer das richtige Zeitmaaß treffen, wenn das Verständniß der dramatischen und musikalischen Situationen, durch eine gewonnene lebhafte Sympathie mit denselben, sie das Zeitmaaß als etwas sich ganz von selbst Verstehendes, ohne weiteres Suchen, finden läßt.

Was die Besetzung des Orchesters betrifft, so habe ich, da das Korps der Blasinstrumente in dieser Oper die übliche Stärke guter deutscher Orchester in nichts Wesentlichem überschreitet, nur auf Eines, und mir allerdings sehr Wichtiges, aufmerksam zu machen: auf die erforderliche nöthige Stärke der Streichinstrumente. Die deutschen Orchester sind durchgängig zu schwach mit Streichinstrumenten besetzt, und über die Gründe dieses Mangels an Feinfühligkeit für die wahrsten Bedürfnisse eines guten Orchestervortrages ließe sich viel und für die Beur-

*) Anmerk. der Redaction. Diesen Abschnitt der Brochüre lassen wir gleichwohl hier aus, um ihn mit Wagner's Programm zur Tannhäuser-Ouvertüre in Verbindung bei nächster Gelegenheit mitzutheilen, durch welches Verfahren wir uns namentlich auch den Dank derjenigen Concert-Dirigenten zu verdienen glauben, welche eine Aufführung dieses Tonwerkes beabsichtigen und die dann die auf den Vortrag wie auf den Inhalt desselben bezüglichen Erläuterungen des Componisten an einer Stelle in dieser Zeitschrift finden können.

theilung deutscher Musikzustände Entscheidendes sagen, was hier aber gewiß zu weit führen möchte. So viel ist sicher, daß die, ihres Leichtsinnes wegen bei uns so sehr verschrieenen Franzosen, ihre kleinsten Orchester besser mit Streichinstrumenten besetzt halten, als wir dieß in Deutschland oft bei ganz renommirten Orchestern antreffen. Ich habe nun bei der Instrumention des „Tannhäuser" mit so bestimmter Absicht ein besonders stark besetztes Streichorchester im Auge gehabt, daß ich bei allen Theatern durchweg auf eine Vermehrung der Streichinstrumente über den gewöhnlichen Bestand dringen muß; und meine Forderungen hierfür mögen einfach nach dem Maaßstabe bemessen werden, nach welchem ich erkläre, daß ein Orchester, welches nicht mindestens vier gute Bratschisten stellen kann, meine Musik nur verstümmelt zur Anhörung bringen muß.

Für die Scene habe ich ungewohntere Anforderungen an die musikalische Ausstattung gemacht. Wenn ich auf der möglichst genauen Beachtung meiner Vorschriften in Bezug auf die Theatermusik bestehe, so berechtigt mich dazu die Kenntniß des Umstandes, daß in allen bedeutenderen Städten Deutschlands stark und gut besetzte Musikkorps, namentlich dem Militär angehörig, vorhanden sind, aus denen recht wohl das zum „Tannhäuser" nöthige Theatermusikkorps kombinirt werden kann. Ich weiß ferner, daß der Erfüllung meiner Forderung meist nur der, wie ich zugeben will, leider oft sehr gerechtfertigte Sparsamkeitssinn der Theaterdirectionen entgegen sein wird; den Directionen muß ich aber sagen, daß sie sich von der Aufführung meines „Tannhäuser" gar keinen Erfolg zu erwarten haben, außer dann, wenn diese Vorstellung in jeder Hinsicht mit der ausgewähltesten Sorgfalt vorbereitet wird, mit einer Sorgfalt, die dieser Vorstellung den gewohnten Opernaufführungen gegenüber den Charakter des Ungewöhnlichen giebt; und wie dieser Charakter durch die Erscheinung des Ganzen nach allen Seiten hin sich zu rechtfertigen hat, so muß dieß auch nach der Seite der äußeren Ausstattung hin geschehen, für welche ich keinesweges Flitterprunk und blendende Gaukeleien, sondern eben Verdrängung dieser schlechten Effektmittel durch eine wirklich reiche und sinnig berechnete künstlerische Behandlung des Ganzen wie des Details in Anspruch nehme.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Drittes Concert des Musikvereins Euterpe am 14ten December. Erster Theil: Symphonie von Gade (Nr. 4, B-Dur), Arie der Gräfin aus Figaro's Hochzeit, gesungen von Frl. Fastlinger; Concert (Es-Dur) für Pianoforte von Beethoven, vorgetragen von Hrn. S. Jadassohn aus Breslau. Zweiter Theil: Ouvertüre zur Zauberflöte; Lieder von Schumann und Taubert, (Frl. Fastlinger); Polonaise (Es-Dur) von Chopin, (Hr. Jadassohn); Jubelouvertüre von Weber. — Hr. Jadassohn, ein Schüler Liszt's, hat sich seit kurzem als Clavierlehrer hier habilitirt. Seine Leistungen waren vortrefflich, insbesondere in der Polonaise, die er mit ausgezeichneter Eleganz und Feinheit, mit Schwung und charakteristischem Ausdruck vortrug. Im Concert, das er technisch sehr gut spielte, vermißten wir Kraft und Schwung noch etwas. Befangenheit mochte hier der Entfaltung aller Kräfte noch etwas hindernd entgegen treten. In Frl. Fastlinger hat die Euterpe eine sehr gute Acquisition gemacht, und es ist nur zu wünschen, daß dieselbe auch für die folgenden Concerte gewonnen werden kann. Bisher war die Euterpe auf die Gesangsvorträge des Frl. Buck angewiesen, da andere Sängerinnen hier für dieselbe nicht zu haben waren. Frl. Buck wird hier aber so ungern gehört, daß sich eine völlige Abneigung gegen ihren Gesang kund giebt. Frl. Fastlinger ist in dies. Bl. schon öfter mit Anerkennung besprochen worden, und bestätigte auch in diesem Concert, was wir früher Günstiges über dieselbe gesagt haben.

Zehntes Abonnementconcert am 16ten December. Erster Theil: Ouvertüre zu Egmont; Arie von Händel, gesungen von Frau Dreyschock; Concertstück von Weber, vorgetragen von Hrn. Alex. Dreyschock. Duett aus Jessonda, gesungen von den HH. Schneider und Behr; Presto Agitato (Op. 28) von Mendelssohn und Bravourvariationen für die linke Hand, componirt und vorgetragen von Hrn. Dreyschock. Zweiter Theil: Symphonie (Nr. 3, A-Moll) von Gade. — Frl. Büry war unpäßlich, und so traten Frau Dreyschock und die HH. Behr und Schneider mit dem schon öfter beifällig gesungenen Duett für dieselbe ein; Frau Dreyschock sang correkt, freilich mit wenig ergiebiger Stimme. Hr. A. Dreyschock hatte die schon vor einer Reihe von Jahren vorgetragenen Compositionen aufs Neue gewählt. Die Variationen für die linke Hand sind eines seiner Hauptstücke, womit er denn auch auf's Neue zu enthusiastischem Beifall hinriß. Sein Spiel ist dasselbe wie früher, und wir brauchen daher hier, da dasselbe schon allgemein gekannt ist, nichts weiter hinzuzufügen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Merseburg. In einem, zu mildem Zweck veranstaltetem Concert hörten wir die vortreffliche Altistin, Frl. Schreck aus Erfurt, die Orfeo-Partie aus der Gluck'schen Oper gleiches Namens in der von der Sängerin gewohnten ausgezeichneten Weise vor

tragen. Den zweiten Theil des Concerts bildete Ritter's Symphonie, der, zur Direction eingeladen, dazu hierher gekommen war. Das Orchester, zumeist aus den Gehülfen des Stadtmusikus Braune bestehend, leistete höchst Lobenswerthes, und bewährte den Ruf, den die Musikschule des Stadtmusikus zu Merseburg von jeher behauptete.

Im 2ten Abonnementconcert in Gera führte Musikdir. Tschirch die D-Dur Symphonie von Beethoven und Introduction und Chor aus dem Tannhäuser auf. Beide Werke gelangen in Rücksicht auf die vorhandenen Kräfte vorzüglich, insbesondere der von 80 Personen gesungene Chor: Freudig begrüßen wir 2c. Im nächsten Concert daselbst soll die Tannhäuser-Ouvertüre zur Aufführung kommen.

Prudent reist zur Zeit im südlichen Frankreich und macht dort viel Aufsehen.

Vieuxtemps concertirt noch immer mit großem Erfolge in Paris.

Die Gebrüder Müller befinden sich jetzt in Frankfurt; auf ihrer eben beendeten Reise durch Holland haben sie allenthalben die größte Anerkennung gefunden.

Musikfeste, Aufführungen. An Beethoven's Geburtstage (den 17ten December) veranstaltete das Museum in Frankfurt eine Aufführung von nur Beethoven'schen Werken, denen ein von Dr. Stark gesprochener Prolog vorherging.

Neue und neueinstudirte Opern. Die neue Oper „Rafael" von Wilh. Telle ging kürzlich mit Beifall im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Scene.

In Leipzig werden Nicolai's „Lustige Weiber von Windsor" einstudirt.

Todesfälle. Die Primadonna der italienischen Operngesellschaft, die bis jetzt im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater Vorstellungen gab, Signora Lucia Carra, fand man am 11ten December Morgens mit zerschmettertem Schädel und anderen schweren Verletzungen vor der Thüre ihres Hauses liegen. Es konnte nicht ermittelt werden, ob sich die Unglückliche, die seit einiger Zeit an Tiefsinn litt, selbst durch einen Sturz aus dem Fenster das Leben genommen habe oder ob sie durch Zufall verunglückt sei. Man vermuthet, daß unglückliche Liebe die Ursache ihres Tiefsinns gewesen sei. Sie hinterläßt ein kleines Mädchen von drei Jahren.

Literarische Notizen. Eine Fülle von historischen und musikalischen Denkwürdigkeiten, von Charakteristiken, biographischen Details und Anekdoten, nebst einem Schatz noch unedirter Documente aus dem Zeitraum von 1700 bis 1800 bietet die kürzlich erschienene „Geschichte der Oper" und des „Königlichen Opernhauses in Berlin" von L. Schneider (Berlin, Duncker und Humblot, 1852. Preis 2⅔ Thlr.). Man findet in diesem Werk weit mehr, als der Titel vermuthen läßt, es ist nicht nur von speciellem Interesse für Berlin oder Preußen. Mit großem Fleiß und Umsicht ist vom Verfasser das Material benutzt und ausgearbeitet, das namentlich die Entwickelung der italienischen Musik unter Friedrich II., den Kampf mit der deutschen Musik und endlich der Untergang der italienischen Oper nach der Schlacht bei Jena, umfaßt. Schneider's Werk ist von kulturhistorischer Bedeutung und giebt für die Biographen der großen Anzahl berühmter Personen jener Periode eine unschätzbare Quelle ab. Am Schluß des Werkes befindet sich eine Geschichte der Churfürstlich Brandenburgischen und Königlich preußischen Kapelle. Wir empfehlen das Werk unseren Lesern auf's Dringenste. Es ist nicht nur für Musiker und Geschichtsforscher, sondern für jeden Gebildeten eine Fundgrube der seltensten Art.

Vermischtes.

Man schreibt uns aus **Wien**: Hr. Cornet ist am 11ten hier eingetroffen, ohne etwas Besonderes von Talenten für die hiesige Oper gewonnen zu haben. Daß Hr. Cornet, wie die Illustr. Zeitung meldet, beabsichtige, die Pariser und Londoner Oper für Wien während der Frühjahrsaison zu gewinnen, ist ungegründet. Hr. Moretti bleibt nach wie vor Director der italienischen Oper. Dieser unvergleichliche Impresario hat für die nächste Saison die bedeutendsten Kräfte für Oper und Ballet engagirt. Neben Fraschini hat er noch Guasco engagirt, also zwei tenori di forza; die Fodor und Medori, zwei prime donne assolute; die Cerrito und Grisi, zwei ballerine di primo ordine. — Die Concertsaison wird sehr brillant. Hr. Singer, der bereits ein sehr besuchtes Concert gegeben hat, wird in diesen Tagen ein zweites veranstalten. Hrn. Egghard (Graf Hardegg) gab am 12ten sein erstes Concert vor einem sehr ausgewählten Publikum. Hr. Stanzieri, ein junger Pianist, der zu erfreulichen Hoffnungen berechtigt, wird sein erstes Concert am 27ten December geben, unter Mitwirkung der Frau von Strantz, die man hier bis jetzt nur in Privatcirkeln als Concertsängerin kennen lernen konnte. Diese reichbegabte Künstlerin ist von vielen Seiten aufgefordert worden, die diesjährige Concertsaison durch eigene, selbveranstaltete Concerte zu verschönern, welchem Wunsche auch Frau v. Strantz nachkommen wird und das in Pesth unter sehr vortheilhaften Bedingungen abgeschlossene Gastspiel rückgängig gemacht hat.

Robert Schumann ist in letzter Zeit besonders thätig in Composition größerer Balladenwerke gewesen, welchen er durch seine eigenthümliche, zwischen Cantate und Oper mitten innestehende Behandlung, eine charakteristische Färbung verleiht. In diesem episch-romantischen Styl sind nunmehr bereits vier größere Werke von ihm entstanden. Zuerst „die Pilgerfahrt der Rose," von M. Horn, welche in Düsseldorf, in Leipzig (zwei Mal) und Dresden zur Aufführung kam und nun auch in Chemnitz (dem Aufenthaltsort des Dichters) und Cöln vorbereitet wird. Dieser mehr lyrischen Dichtung folgte Uhlands Romanzencyclus, der Königssohn, eine Reihe von acht Romanzen, die bis auf die Schlußverse, unverändert

componirt wurden und deren Aufführung mit Soli, Chor und Orchester in Düsseldorf vor längerer Zeit schon erfolgte. Am 2ten December ist nun im 3ten Abonnementsconcert in Düsseldorf ein dritter epischer Cyclus aus Schumanns Feder hervorgetreten. Es sind die reizenden vier Balladen vom „Pagen und der Königstochter" von Geibel (aus den Juniusliedern) welche zwar schon componirt (für Sologesang und Clavier von Dietrich) aber in ihrer großartigen Gesammtheit nur für Chor und Orchester wiederzugeben sind. Wir halten die Composition dieses Cyclus für den glücklichsten Griff unter allen drei bis jetzt erschienenen. Es ist aber bereits ein vierter Cyclus von Schumann componirt, der den Uhland'schen Dichtungen entnommen ist und mehr wie die früheren Balladenwerke an das dramatische streift. Doch sind wir noch nicht ermächtigt, auf das Nähere darüber einzugehen, da Schumann dieses eigenthümliche Werk, das schon seit längerer Zeit vollendet ist, noch zurückhält. Gleichzeitig können wir aber noch die Notiz hinzufügen, daß Schumann im Begriff steht wieder zu zwei neuen Werken von größerem Umfange zu schreiten.

Die Sängerin Tedesco, welche jetzt in Paris so viel Aufsehen macht, ist eine geborene Deutsche aus Brünn und heißt eigentlich Deutsch. In Italien hat sie sich in's Italienische übersetzt und sich unter ihrem gegenwärtigen Namen vorzüglich in Amerika einen großen Ruf erworben. Sie zählt jetzt 28 Jahre und soll in ihrer Stimme (Contraalt) und in ihrer Persönlichkeit Aehnlichkeit von Johanna Wagner haben. Sie ist sehr glücklich an einen Creolen verheirathet, behält aber stets ihren Künstlernamen bei. Cornet und Meyerbeer, die sie in Paris hörten, haben sie zu Gastspielen für Wien und Berlin gewonnen.

Auf den Theaterzetteln des Théatre français steht jetzt allabendlich: Les comédiens ordinairs (nicht wörtlich durch „die ordinären Comödianten" zu übersetzen) de Sa Majéstée l'Empereur joueront ce soir. Es ist das die alte unter Napoleon I. gebräuchlich gewesene Formel. Während der Restauration hießen diese Künstler comédiens ordinairs de S. M. le Roi. Die große Oper heißt jetzt nicht mehr Théatre de la Nation, sondern Académie impériale de musique, und die komische Oper: Théatre imperial de l'opéra comique.

Der Prophet heißt in Riga: „die Belagerung von Gent oder die Spanier in Flandern", da in dem ursprünglichen Sujet zu viele subversive Tendenzen sind. Johann von Leyden heißt: Johann von Hambise, die Fides: Sally.

Michael Beers Struensee mit Musik von Meyerbeer wurde am 17ten December zum ersten Male in Leipzig gegeben, und am 21sten wiederholt.

Der Stadtmusikdirector Riede in Leipzig erhielt kürzlich als Anerkennung der sehr lobenswerthen Leistungen in den von ihm veranstalteten musikalischen Soiréen im Hôtel de Pologne von unbekannter Hand ein Geschenk von 50 Thalern, wovon er selbst 20 Thaler und sein Musikcorps à Person 1 Thaler nach dem Wunsche des Gebers oder der Geberin erhalten sollten. Was übrig bleiben würde, war für die drei in jenen Soiréen aufgetretenen Solisten bestimmt.

Akustisches.

Antwort auf die in Nr. 24 enthaltene Anfrage.

Der Hr. Fragsteller hat vollkommen richtig erkannt, daß die von ihm gehörten Nebentöne (oder Aliquottöne) durch die sonore Baßstimme selbst erzeugt wurden. Obgleich derartige Beobachtungen an der menschlichen Stimme nicht häufig gemacht werden, so steht der Fall doch keineswegs vereinzelt da. Schon Sorge hat in seinem „Vorgemach der musikalischen Composition" (1740. §. 7) die Bemerkung gemacht, daß man in einer Kirche mit guter Resonanz bei einem Prediger von starker Stimme, die höhere Octave, und zuweilen auch die Quinte mit dem Grundton, zugleich hören kann.

Vieth (in Gilberts Annalen der Physik, Band XXI. S. 268) hat seine eigenen Erfahrungen darüber genauer beschrieben. Er hörte in der Stille der Nacht nicht die eigentliche sonore Stimme des Nachtwächters, sondern eine höhere, bald die Quinte, bald die Duodezime des Baßtones.

Interessante Untersuchungen über die Nebentöne im Allgemeinen, sowie speciell über die, welche eine tiefe Baßstimme zu begleiten pflegen, findet man in den älteren Jahrgängen der „Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung" die sich zu Zeiten Chladni's vielfach mit akustischen Fragen beschäftigte (durch diese Thatsache wären wohl, beiläufig gesagt, die Einwürfe derjenigen geehrten Leser der „Neuen Zeitschrift für Musik" widerlegt, welche sich deshalb gegen die „Akustischen Briefe" erklären, „weil sie nicht in eine musikalische Zeitschrift gehören"). — Daselbst wird namentlich auf die Bemerkungen von Knecht mit dem Wunsche hingewiesen, daß genauere Beobachtungen die Entstehung der Nebentöne mehr aufklären möchten. (Vergleiche die Aufsätze von Quandt und v. Dalberg im II. Jahrgang (1799) von Liebeskind im X. Jahrgang (1807) der Leipz. Allgem. musikal. Zeitung u. A. m.).

Die Bildung dieser Töne in Blasinstrumenten, Orgelpfeifen, ꝛc. ist leichter zu erklären, als deren Vorkommen bei der menschlichen Stimme, welche, trotz vielfacher und exacter Forschungen, noch immer einer, als unumstößlich richtig erkannten physikalischen Theorie entbehrt. Die physiologischen Untersuchungen müssen hier erst noch Manches aufklären, namentlich die doppelte Function der oberen und unteren Stimmbänder, über welche neuerdings Segond ganz eigenthümliche und interessante Ansichten entwickelt hat. Es hieße aber, dem Gang unserer „akustischen Briefe" zu sehr vorgreifen, wenn wir auf das Nähere hier schon eingehen wollten. Wir verweisen daher den Hrn. Fragsteller auf die Fortsetzung der Briefe.

Nur soviel sei hier bemerkt, daß man das Stimmwerkzeug nach Rinne's ausführlichen akustischen Untersuchungen,

als ein einfaches Zungenwerk zu betrachten berechtigt ist, d. h. als eine Vorrichtung, in welcher die Zungen (Stimmbänder) die Töne erzeugen und die benachbarten Luftsäulen nur eine secundäre Thätigkeit haben.

Daß in diesen Luftsäulen zwei Schwingungsarten, die sich einzeln hervorbringen lassen, auch zugleich Statt finden können, ohne daß die eine die andere hindert, ist durch die Blasinstrumente hinlänglich bewiesen. Für die Nebentöne der menschlichen Stimme finden wir aber speciell eine Analogie in dem, zu den gedeckten Labialpfeifen gehörenden Orgelregister, Quintatön, welches neben dem Grundton die Quinte schwach mithören läßt. Man sucht dies dadurch zu erreichen, daß man an beiden Seiten des Labiums schwache Metallstreifen (Bärte) anbringt. Vielleicht haben die oberen Stimmbänder, welche nach Segond die Falsetttöne erzeugen sollen, bei den Nebentönen eine ähnliche Function.

Warum aber an der menschlichen Stimme diese Nebentöne nicht öfter gehört werden, erklärt sich daraus, daß zu ihrer Erzeugung eine sehr kräftige und sonore Stimme und zu ihrer Wahrnehmung ein aufmerksames und feines Ohr nöthig ist, das überhaupt im Beobachten geübt ist. Da der Hr. Fragesteller die Nebentöne der Baßstimme nur bei einer bestimmten, wiederkehrenden Stelle eines Liedes beobachtete, so wäre es interessant zu erfahren, bei welchen Grundtönen sich die jedenfalls höheren Nebentöne hören ließen und welche Intervalle sie hatten. Wahrscheinlich waren es Quinten, Octaven, oder Duodezimen.

Für das freundliche Eingehen in unsere Bitte um akustische Fragen sind wir dem unbekannten Hrn. Verfasser sehr dankbar. Die von Hrn. Louis Köhler in Königsberg gestellte Frage, über die ziemlich complicirten Ursachen der geringen Schallintensität bei großen Orchestermassen, kann erst im IX. Briefe ausführlich erörtert werden, da wir zuvor die Gesetze der Schallintensität, Schallgeschwindigkeit, Reflexion, Refraction und Interferenz näher betrachten müssen.

D. Verf. d. akust. Br.

Mehrere Zeitungen brachten in diesen Tagen die Nachricht, daß Liszt einen Ruf Napoleon's nach Paris angenommen habe. Es ist das eine vortreffliche Zeitungsente, denn an der ganzen Sache ist kein wahres Wort.

Ein ausführliches Schreiben des Hrn. Fürsten Galitzin an die Red. dies. Bl., welches interessante Aufschlüsse bringt, ist so eben bei uns eingegangen. Wir werden dasselbe in den nächsten Nummern mittheilen.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Oratorien.

Fr. Kühmstedt, Op. 30. Die Verklärung des Herrn. Großes Oratorium nach Joh. Jer. Kummer von Fr. Ludwig. Clavier-Auszug vom Componisten. Erfurt, Körner. 7 Thlr.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

Delphin Alard, Op. 27. Trois Duos brillants pour deux Violons. Offenbach, André. Compl. 3 Fl. 36 Kr., jedes einzeln à 1 Fl. 30 Kr.

So viel als wir aus den einzelnen Stimmen sehen können, sind diese Duo's melodiös und mit vieler Sachkenntniß geschrieben. Technische Schwierigkeiten bieten sie nicht dar, so daß sich also auch weniger hochstehende Spieler daran wagen können. Zum Unterrichte scheinen sie sich sehr gut zu eignen.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Aloys Schmitt, Introduction et Variations pour Pianoforte avec accomp. de Violoncelle ou de Violon. Hannover, Bachmann. 14 gGr.

Es liegen uns von diesem Werke nur die einzelnen Stimmen vor und wir müssen uns deshalb eines erschöpfenden Urtheils über dasselbe enthalten. So weit als man aus den Stimmen ersehen kann, sind diese Variationen solid und mit Sachkenntniß, wenn auch nicht ohne technische Schwierigkeiten, geschrieben und deshalb Spielern, die mehr als flüchtigen Genuß suchen, zu empfehlen.

Lieder und Gesänge.

L. v. Beethoven, Op. 108. Schottische Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. Liefg. I. Berlin, Schlesinger. ⅔ Thlr.

Die erste Lieferung der mit alleiniger Pianofortebegleitung eingerichteten Schottischen Lieder enthält: Der treue Johnie; Der Abend; Köstliche Zeit; Der schönste Bub' war Henny; Die holde Maid von Inverneß. Das Unternehmen

der Verlagshandlung, auch die Schottischen Lieder in dieser Ausgabe zu veröffentlichen, verdient gewiß Anerkennung, indem sie dadurch Sängern zugänglich werden, denen die übrigen obligaten Instrumente nicht zu Gebote stehen.

Aug. Walther, Op. 10. Gottes Segen, Wonne der Wehmuth, Winternacht, Gebet. Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Gotth. Wöhler, Op. 19. Vom Pagen und der Königstochter. Vier Balladen von E. Geibel, für eine Singstimme mit Pianoforte. Berlin, Schlesinger. 1⅓ Thlr.

A. Märtens, Op. 6. Der Sandmann. Die Sternlein. Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.

C. Kuntze, Op. 15. Vier Lieder von Geibel, Herloßsohn und Strebel, für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, Schlesinger. 22½ Sgr.

Duetts, Terzetts ꝛc.

Aug. Lindner, Op. 20. Frühlingswonne, Jubilate Amen, Das Glöcklein im Herzen. Drei Gesänge für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Hannover, Nagel. Compl. 20 gGr., Nr. 1. 12 gGr., Nr. 2. 8 gGr., Nr. 3. 6 gGr.

Der Componist hätte mit größerem Rechte diese Gesänge „Duetten" nennen können, als dies häufig von Anderen geschieht. Die zweistimmigen Gesänge sind sehr ansprechend und im Technischen nicht schwierig, ebenso ist auch die Begleitung leicht spielbar und doch nicht gewöhnlich. Sängerinnen, die mehr als flüchtige Unterhaltung suchen, werden diese Gesänge nicht ohne Befriedigung aus der Hand legen.

F. Kündig, Vier Duetten für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Cassel, Luckhardt. 25 Sgr.

Musik für Gesangvereine.
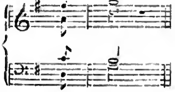
Für Männerstimmen.

C. Greger, Op. 7. Drei heitere Lieder für Männerchor, gedichtet von Oettinger und Geibel. Partitur und Stimmen. Halle, Karmrodt. 17½ Sgr.

Wenn auch nichts Neues oder Bedeutendes in diesen Liedern gegeben wird, so sind sie doch ansprechend und brauchbar für Gesangvereine. Es trifft bei diesen Gesängen das alte Dictum Finis coronat opus wenigstens nicht in gutem Sinne ein; denn das letzte Lied schließt mit folgenden Accorden:

Tenor I. II.

Bass I. II.



Wie kann ein Componist, der über das erste Stadium der Schülerhaftigkeit doch gewiß hinaus sein will, so falsch und ohne Noth so unsangbar schreiben!

A. M. Storch, Op. 110. Drei Gesänge: Letzte Treue von J. N. Vogl, Liebesscherz (Volkslied), Schlachtgebet von Th. Körner, für vier Männerstimmen. Wien, Mechetti. 15 Ngr.

Die drei Gesänge unterscheiden sich in sofern vortheilhaft von vielen ähnlichen Producten, daß sie mit einer anständigeren Gesinnung geschrieben sind und nicht nach der Kneipe riechen. Neues wird zwar auch nicht viel geboten, doch was der Componist sagt, sagt er in ansprechender und gefälliger Weise. Die Composition des Köner'schen Schlachtgebets müssen wir für sehr überflüssig halten, denn wenn auch die Musik des Hrn. Storch an sich durchaus edel und dem Text entsprechend gehalten ist, so erreicht sie doch in keiner Weise die erhabene, im Munde des Volkes lebende Weber'sche Composition.

A. M. Storch, Op. 109. Dampferlied. Gedicht von Dr. Ad. Schmiedel, für Männerstimmen (Chor und Soli) mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. 15 Ngr.

Es wird dieses Lied Gesangsvereinen willkommen sein, die auch der heiteren Muse ihr Recht gönnen. Die Composition ist gefällig und wenn wir auch im Allgemeinen Dinge, wie den Versuch, das Geräusch der Dampfmaschine mit menschlichen Stimmen nachzuahmen, durchaus nicht billigen können, so kann man dergleichen doch als einen Scherz in einem komischen Liede allenfalls gelten lassen. Das Lied kann auch ohne die Pianofortebegleitung ausgeführt werden, ohne viel an Effekt zu verlieren.

H. Enckhausen, Op. 78. Um Gnade. Gebet von Klopstock, für vier Männerstimmen. Hannover, Nagel. 6 gGr.

Ein in ernster und würdiger Weise gehaltener Gesang, der sich vortheilhaft vor dem auszeichnet, was in neuester Zeit für den Männerchor gewöhnlich geschrieben wird. Die Stimmen sind naturgemäß behandelt, die Ausführung bietet daher auch keine unnöthigen Schwierigkeiten dar. Es ist also diese Composition bestens empfohlen.

C. Mäser, Op. 5. Waldgesang, von Dr. E. Brämer, für vier Männerstimmen. Cassel, Luckhardt. 15 Sgr.

Neues giebt der Componist in diesem „Waldgesang" nicht, doch ist das, was er giebt, in nicht ungefälliger und sangbarer Form, so daß Gesangvereine das Lied zur leichteren Unterhaltung nicht ungern singen werden.

Instructives.

Für Pianoforte.

J. G. Beyrich, Lieblings-Melodienbuch oder Auswahl classischer und moderner Musikstücke mit be-

sonderer Berücksichtigung für den Pianoforte-Unterricht. 1ste Abtheilung: Classische Musikstücke. 1stes Heft. Dresden, Bauer. 15 Ngr.

Der Herausgeber dieser Sammlung sagt in dem diesem ersten Heft vorausgehenden „Programm" sehr richtig, daß die Belebung des Gefühls für das wahre Schöne nur durch das frühzeitige Ueben classischer Stücke geweckt werden kann, während durch die Rouladen und Phrasen so vieler Claviercompositionen oft der Geschmack verdorben wird. Er giebt deshalb in diesem ersten Hefte eine Auswahl von Musikstücken Haydn's, Mozarts und Beethoven's, welche sowohl in technischer als geistiger Beziehung dem Fassungsvermögen der Jugend entsprechen: zwei Menuetts und Arietta mit Variationen von Haydn, die Menuetts aus der Es-Dur- und D-Dur-Symphonie von Mozart und das Scherzo aus Beethoven's Cis-Moll-Sonate, letzteres nach D-Dur transponirt. Da hier diese Stücke nicht verstümmelt und verkürzt, sondern den Originalen getreu wieder gegeben sind, so verdient das Werkchen um so mehr die Beachtung der Lehrer und Lernenden. Möge der Herausgeber auch in den folgenden Heften eine ebenso gute und zweckmäßige Wahl treffen.

H. Enckhausen, Op. 81. Sechs Charakterstücke für das Pianoforte. Hannover, Nagel. 16 gGr.

Die sechs Charakterstücke heißen: Etüde, Lied, Scherzo, Adagio con espressione, Mazurka und Rondo. Sie sind für leichtere Unterhaltung mit Umgehung von größeren Schwierigkeiten geschrieben und werden zu instructiven Zwecken sehr brauchbar sein.

J. C. Eschmann, Op. 16. Zwölf Studien zur Beförderung des Ausdrucks und der Nüancirung im Pianofortespiel. Cassel, Luckhardt. 25 Sgr.

Für Pianoforte zu vier Händen.

C. Czerny, Op. 824. Praktische Tact-Schule. 44 leichte Uebungen für das Pianoforte zu vier Händen in fortschreitender Ordnung für Anfänger und vorgerückte Schüler. Offenbach, André. Compl. 2 Fl. 42 Kr., 1stes — 3tes Heft einzeln à 1 Fl.

Die 44 Uebungsstücke, welche der Verfasser in diesem Werke giebt, sind zum Unterricht zu empfehlen, auch ist die Progression vom Leichteren zum Schwereren in sehr zweckmäßiger Weise angeordnet, wie man dies Alles von Czerny nicht anders erwarten kann. Weshalb aber diese Uebungen gerade „Tact-Schule" genannt werden, ist nicht recht einzusehen, da in Beziehung auf die verschiedenen Tactarten nicht nur nichts Neues geboten wird, sondern auch andere als C, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$ und $\frac{3}{8}$ Tact gar nicht vorkommen, in einer „Tact-Schule" aber doch gewiß alle gebräuchlichen Tactarten berührt sein müßten.

Aloys Schmitt, Op. 115 u. 114. Sammlung von Tonstücken für das Clavier zu vier Händen. Nach der Schwierigkeit geordnet. Zur Benutzung beim Studium der zweiten und dritten Stufe. Hannover, Bachmann. Nr. 1 u. 4. à 6 gGr., Nr. 2. 8 gGr., Nr. 3. 12 gGr.

Es verdient dieses Werk die angelegentlichste Empfehlung an Lehrer und Schüler, da es ebenso ansprechende, der soliden Richtung angehörende, als zweckmäßige Tonstücke enthält. Die vorliegenden vier ersten Nummern sind drei Sonaten und eine Pièce, die folgenden werden drei Sonaten und ein Rondo bringen.

Für Violine.

C. G. Straub, Kurze Anleitung zum Violinspielen. Zweite Auflage. Eßlingen, Weyehardt.

Ein sehr empfehlenswerthes Werkchen, welches in möglichster Kürze die Anfangsgründe des Violinspieles erschöpfend giebt. Der Verfasser hat dieser zweiten Auflage außer den in der ersten schon enthaltenen vierzig als Uebungsstücke dienenden Duetten noch sechs Uebungen auf einer und zwei Saiten allein (ebenfalls in Duettenform) hinzugefügt, um hierdurch den Schüler auf die folgenden Uebungen gehörig vorzubereiten. Wir machen Lehrer und Lernende auf diese Violinschule aufmerksam.

Für Gesang.

A. Reißmann, Op. 5. Aus der Jugendzeit. Lieder und Gesänge für die Jugend. 2 Hefte. Halle, Karmrodt. Heft 1. 10 Sgr., Heft 2. 12½ Sgr.

Der Componist giebt in diesen beiden Heften zwölf kleine Lieder, welche bezüglich der Textwahl wie der Composition dem Fassungsvermögen der Jugend angepaßt sind. Die Lieder sind gefällig und zugleich instructiv, die Clavierbegleitung ist leicht ohne gewöhnlich zu sein. Wir können dies Werk also Gesanglehrern empfehlen.

Bücher, Zeitschriften.

J. C. Lobe, Katechismus der Musik. Erläuterung der Begriffe und Grundsätze der allgemeinen Musiklehre. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig, J. J. Weber.

Wir haben bereits bei Erscheinen der ersten Auflage dieses Werkchens desselben gedacht und können auch bei dieser im Allgemeinen auf unser früheres Urtheil zurückkommen. Der Verf. hat in der zweiten Auflage einige Erklärungen schärfer gefaßt und die verschiedenen Kapitel anders und zweckmäßiger geordnet. Daß aber bei alledem die Musiklehre in einem so kleinen Rahmen nicht genügend erschöpft werden kann, ist nicht anders möglich. Das Werkchen kann einem Lehrer wohl als Leitfaden dienen, zu dem er noch so Manches aus eigenem Wissen hinzuthun muß, wenn er sich über die alltäglichste Oberflächlichkeit nur einigermaßen erheben will — ein Schü-

ler wird aber allein aus diesem Werke schwerlich eine genügende Kenntniß der Sache schöpfen können. Besonders flüchtig hat Lobe in diesem Katechismus die Lehre von den gebräuchlichen Orchesterinstrumenten berührt, und es dürfte schwerlich, und noch weniger, als bei den anderen musikalischen Disciplinen, aus dem Wenigen und zum Theil nicht ganz Richtigen, was hierüber gesagt worden, der Schüler einen klaren Begriff von dem Wesen und der möglichen Anwendung der Orchestermittel erlangen.

C. Wöltje, Neue Grammatik der Tonsetzkunst. Mit zwei Notentafeln. Leipzig, Hinze.

J. G. Meister, Vollständige Harmonie- und Generalbaßlehre und Einleitung zur Composition. Ein Lehrbuch zum Selbstunterrichte für Diejenigen, welche sich die gesammte theoretische Kenntniß und praktische Fertigkeit in der Harmonie- und Generalbaßlehre aneignen, regelmäßig und mit Leichtigkeit moduliren und Vorspiele und Phantasien componiren lernen wollen. Zweite sehr vermehrte und verbesserte Auflage. Nebst 37 Tabellen mit Aufgaben und praktischen Uebungen für den Schüler. Weimar 1852, B. F. Voigt.

Intelligenzblatt.

Druck von Fr. Rückmann.